

د. محمود الربيعي

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://twitter.com/SourAlAzbakya>

في النقد الأدبي «وما إليه»

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع

منتدی سور الازبکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

[*https://twitter.com/SourAlAzbakya*](https://twitter.com/SourAlAzbakya)

<https://www.facebook.com/books4all.net>

دكتور/ محمود الربيعي



فى النقد الأدبى

«وما إليه»

قدم له ورتب فصوله

دكتور/ محمد حماسة عبد اللطيف

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الكتاب : فى النقد الأدبى (وما إليه)

المؤلف : د / محمود الربيعى

رقم الإيداع : ١٩٥٥

تاريخ النشر : ٢٠٠١

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-215-533-8

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر ولا يسمح

بإعادة نشر هذا العمل كاملا أو أى قسم من أقسامه ، بأى

شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق } ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

ت ٢٧٣٨١٤٣ - ٢٧٣٨١٤٢

والمعرض الدائم }

بَيْنَ يَدَيْ هَذَا الْكِتَابِ

د. محمد حماسة عبد اللطيف

لست في تقديم هذا الكتاب إلا كجالب التمر إلى هَجْر ، غير أن بائع التمر المسكين هذا لم يكن يعرف أن هجر هي مدينة التمر، فهو معذور بجهله إن كان الجهل عذراً مقبولاً . أما أنا فأدخل مدينة التمر وأنا أعلم أنها كذلك، وليس هذا مني تحدياً مغروراً، أو ثقة بالنفس زائدة، ولكنه النزول على رغبة صاحب المدينة نفسه، الذي لا أستطيع أن أخالف عن رغبته، أو أعصى له أمراً، وهو أستاذي وصديقي محمود الربيعي .

وإذا كان هناك تلميذٌ يحقّ له أن يقدم كتاباً لأستاذه؛ فأنا ذلك التلميذ . وإذا كان هناك أستاذٌ يمكن أن يَطْلُبَ إلى أحد تلاميذه أن يقدم كتاباً له؛ فهو محمود الربيعي . وإذا كان هناك كتاب لمحمود الربيعي أحب أن أقدمه؛ فهو هذا الكتاب الذي بين أيدينا . فهذه زوايا ثلاثٌ تطابقت تطابقاً فريداً، كلٌّ منها يخرج عن المتداول المألوف، ويقع في مجال التفرد الذي لا يحاكي، والندرة التي لا تتكرر . ولعلّ هذا بعض ما حدا بمحمود الربيعي أن يدفع إلى الكتاب لأقدمه . وهو ما حَبَّبَ إليّ - بعد خشية ممزوجة بغير قليل من التهيّب والإجلال - أن أخوض غمار هذه التجربة الفريدة النادرة .

ولعلّ مما يُسوِّغ لي خوض هذه التجربة تلك الصحبة الطويلة العميقة التي

جمعتني بأستاذي محمود الربيعي، وأتاحت لي - فيما أزعج - أن أكون قارئه الأول منذ أول كتاب أخرجته للناس - وهو كتاب «في نقد الشعر» ١٩٦٨ - . وقد امتدت سنوات هذه الصحبة وتعمقت على مدى خمس وثلاثين سنة حتى الآن .

وتعود بي الذاكرة إلى منتصف الستينيات من القرن العشرين، ونحن في مطلع العام الدراسي، وكنا طلاباً بالسنة الثالثة في كلية دار العلوم حين دخل علينا، ليدرس لنا النقد الأدبي الحديث، شابّ طويل ممشوق القوام يميل إلى السمرة، انحسر شعر رأسه قليلاً عن جبهته العريضة، مفعم ثقة بالنفس، ويفيض بالحياة التي يحاول أن يكفكف منها بسيماء الوقار، وعرفنا أنه محمود الربيعي العائد لتوه من بعثة في إنجلترا. ورأيناه عندما يدخل لمحاضراته يتأبط أوراقاً كثيرة يفرشها أمامه عندما يجلس، وإن كنا لاحظنا أنه لا ينظر فيها، ولا يقرأ منها إلا ما يخطفه خطفاً بالبصر، ووجدناه يحسب حساباً للجملة ينطق بها كأنه على منصة القضاء، ولا يقول دائماً إلا ما يعنيه. ثم هو يقوم في كل مرة في الأيام الأولى فيملاً السبورة بأسماء كتب إنجليزية يطالبنا بمراجعتها، ونقل مقتبسات منها، ولم يكن أستاذ آخر فعل شيئاً من هذا، مما أثار حنقنا وخوفنا نحن الطلاب القادمين من الثانوية الأزهرية، وحاولنا أن نعترض على هذا الصنيع - وقد كان لا يكبرنا في السن بكثير - ببعض الأساليب الساذجة آملين أن نصرفه عن هذه الكتب التي يكتب لنا أسماءها، أو نجعله يتراجع عنها أو عن بعضها. ولم يستقبل هذا الاعتراض إلا بابتسامة هادئة ساخرة تقول: لا يعنيني ما تأتون من اعتراض! ثم يأخذ فيما هو آخذ فيه من حديث. وأذكر أنني كنت أكثر زملائي معابثة له في هذا الأمر، فكان ينظر إليّ صامتاً، ويهز رأسه ببطء لأعلى ولأسفل مبتسماً تلك الابتسامة التي كنت أخجل منها خجلاً شديداً. وبعد فترة قصيرة كففت، وكفّ غيري، وقلت لنفسي ولغيري من زملائي: إنه مختلفٌ عن الآخرين. ثم انطويتُ، وانطويتنا جميعاً

على احترامٍ مُحتقٍ وإعجابٍ مغيظٍ .

لم يمض نصفُ السنةِ الأولى إلا وقد اقتربنا منه، واقترب منا، اقتراباً حميماً، وكان له في ذلك فضلٌ كبير، إذ وجدناه عندما يعلّق على قصائدها في الندوة الأسبوعية التي كانت تقام كلَّ خميس بالكلية لا يهتم بإصدار الأحكام بالجودة أو الرداءة، ولا يجرح مشاعر أصحاب هذه القصائد بمثل ما كان يفعل آخرون، بل يقتصر على وصف البناء الفني للقصيدة التي يراها تستحق هذا، ويفسرها في لغة هادئة ودود، فتأكد لدينا أنه غير الآخرين .

ويزداد هذا الاقتراب ألفةً عندما يدعو بعض الطلاب - وكنت من بينهم - إلى مكتبه، يناقشهم في قصائدهم مناقشةً خاصةً ، ويتعرّف أسماءهم، ويسجل هذه الأسماء في أوراقه، ولا يشير من قريب أو من بعيد إلى ما كان من معابثات ، ونُخْرَجُ من مكتبه وقد تيقنا أنه مُختلفٌ عن الآخرين .

ولست أنسى ما حييت دعوته لى أن أزوره في بيته في إجازة عيد الأضحى في هذه السنة، وكلفني بدعوة زميلين آخرين معي هما أحمد درويش، وحامد طاهر، وشفع هذه الدعوة لى بقوله: إنه من الشاق على نفسى أن يمرّ أسبوعٌ كله لا أراكم فيه .

ولست أنسى ما حييت أيضاً قوله عندما زرناه في بيته في الموعد الذى حدده: إننى ليس لى إخوة أصغر منى، وكم كنت أود أن يكون لى إخوة أصغر منى، وإننى لأرجو أن تكونوا أنتم إخوتى الصغار. لقد امتزج الاحترام الذى صُنّى من الحق، والإعجاب الذى برئ من الغيظ بالحبّ المتفجر، والإعجاب المتجدد، وتدفق هذا كله فى نهر لم يزل يجرى لا ينضب له معين. وبتأثير منه أفسح لنا أصدقاؤه المقربون مكاناً بينهم بعد زمن قليل، فرأيتنى - وأنا بعدُ طالبٌ أو معيدٌ -

أرتفع إلى مدارٍ في فلكٍ بعيدٍ لم يزل يحسُدني عليه إلى الآن كثيرون. لقد غذت هذه الصحبة بين الأستاذ والتلميذ لقاءات كثيرة متكررة، ومناقشات طويلة ممتدة، في كل ما يشغل فكر الأستاذ، بكل ما أوتيته من قدرة على تشقيق الأفكار، وبراعة في الحجاج الفذ، وما حصله من دربة متخصصة، وما يملأ قلبه من حب لمادة تخصصه، وما يتابعه من اطلاع دائم، وما وهبه من بصيرة نافذة أساسها استعداد مفطور ومرانةٌ صبور. ويرى التلميذ نفسه أمام كل هذا العطاء يسأل ويفهم، ويتلقى ويستوعب، ويتشرب في زهوٍ وإعجاب. ولم أزل - وأنا الآن في درجة الأستاذية الجامعية منذ عشر سنوات - أتعلّم منه جديداً في كل لقاءٍ جديد.

ولقد تأكّد لي من خلال هذه الصحبة، ومن خلال المناقشة والمتابعة للأفكار والآراء والكتابات أن محمود الربيعي واحدٌ من القلائل الذين لديهم رؤية واضحة للعالم تكوّنت لديه من خلال التأمل المتواصل في منهجه النقدي، وموقعه من المناهج الأخرى، وموقعه من الكون نفسه، وأن هناك جدلاً حياً بين هذا المنهج وهذه الرؤية، كلٌّ منهما يغذّي الآخر، وأن هذا المنهج من الصفاء والشفافية والانسجام بحيث يتيح له أن يكون قادراً على تفسير الظواهر، والأشياء، والأحداث اليومية، والوقائع، والمشاهدات، فضلاً عن تفسير البناء الفني للنص الأدبي. ومن المدهش أن هذا التفسير يأتي سلساً طبعاً لا تعمل فيه ولا اعتساف، ولا تكلف ولا اقتسار. إن هذا النمط من العلماء أو من النقاد قليل. وتأكد لي أيضاً أن العظمة في البساطة والوضوح.

لم يُشغَل محمود الربيعي منذ بدأ عمله الجامعي في أواخر الخمسينيات بغير النقد الأدبي دارساً حتى اكتمل تأهيله العالي في جامعة لندن، فمعلماً يعلم الشباب

فى الجامعة كيف يفهمون النص الأدبى ويحللونه ويفسرونه، وباحثاً متمكناً متميزاً يثرى المكتبة النقدية بأبحاثه وكتبه، ومترجماً مقتدراً يختار من الكتب ما يمكن أن يتلاءم مع النسيج العربى ويطوّر منه، ومشاركاً بالأبحاث فى المجلات الكبرى وبعض المؤتمرات ذات الأهمية. لم يلفته عن هدفه التطلع إلى منصب أو السعى له، حتى إنه عندما شغل أحد هذه المناصب سارع بعد عامين اثنين إلى تقديم استقالته منه، وهذا ما لم يُعهد فى مثل من يشغلون هذه المناصب، مؤثراً العودة السريعة إلى مهمته الأولى التى نذر لها نفسه ووقته، وأخلص لها، فأخلصت له، وهى «النقد الأدبى».

ولقد عرفت من صحبتى الطويلة محمود الربيعى التى مكنتنى من متابعة آرائه وأفكاره التى أقرؤها له، أو أسمعها منه، أنه - ولا زال - مهمومٌ أبداً بتحديد مهمة «النقد الأدبى»، وتعريف «الناقد الأدبى»، ولا تزال هذه القضية شغله الشاغل، برغم كثرة ما كتب، لا يفتر عنها ولا يحيد.

ولذلك لم أعجب عندما قرأت بأخيرة ما كتبه دى سوسير، رائد علم اللغة الحديث ومؤسس علم العلامات، فى أحد خطابه - ونقله عنه جوناثان كلر فى كتابه عنه - كتب يقول: «وأنا على وعى يتزايد يوماً بعد يوم بالقدر الهائل من العمل الذى يتطلبه تعريف المشتغل بالعلوم اللغوية وطبيعة عمله» لم أعجب عندما قرأت هذه العبارة لأنى أعرف عن محمود الربيعى من ذلك الزمن البعيد الذى عرفته فيه أنه ما يزال يبذل هذا الجهد يوماً بعد يوم لتعريف «الناقد الأدبى» وطبيعة عمله. إنه يرفض أن يترك الناقد الأدبى مهمته الأولى وهى إضاءة النص الأدبى، وتفسير بنيته، وشرح تفاعل عناصره؛ ليتحدث عما ليس من مهمته، فيتحدث بمناسبة النص عن أشياء من خارجه، كالسياسة والاجتماع وعلم النفس والتاريخ وغير ذلك مما لا تنتجه بنية النص المقروء. لم ترهبه سلطة ما يشبه الإجماع ممن

يسمون نقاد الأدب الذين كانوا حتى السبعينيات يتناولون هذه الأمور تحت اسم النقد الأدبي، كما لم يأبه - كذلك - لأولئك الذين جاءوا من بعدهم يسحرون أعين الناس ويسترهبونهم بعبارات غامضة ليسوا أصحابها، ولا هي نابعة من ثقافتهم، ويتقافزون وراء مصطلحات «البنوية»، و«الحدائث» و «ما وراء الحدثة»، و«التفكيك» و«التفكيكية» ويتلعبون بها وهي منهم براء، ويبقى النص الأدبي المفترى عليه في كل حال، وهو المجال الأول والأخير للعمل النقدي، بعيداً عن المتناول لا يفك رموزه أحد، ولا يكشفُ بناءً أحد. ومهما تعالت أصوات هؤلاء وأولئك، أو اتسعت رقعة نفوذهم عن طريق تولى بعض المناصب الرسمية، أو تزايد ظهورهم في وسائل الإعلام، أو توطد ارتباطهم بالمسؤولين الرسميين عن الثقافة، فإنّ عصا محمود الربيعي النقدية ظلت هي الأشبه بعصا بموسى إذا ألقاها؛ فإنها دائماً تلقف ما يأفكون.

إنّ مثل محمود الربيعي مع منهجه النقدي مثل أصحاب الرسائل الحقيقية. يؤمن بنفسه، ويؤمن برسالته، وبوجوب شرحها والدعوة لها إيماناً لا يتزعزع، ولذلك تتجلى مبادئه بطرق مختلفة، ويشرحها بأساليب متنوعة، وفي كل طريقة، وفي كل أسلوب يأتي دائماً بجديد يدعم قضيته. هكذا فعل عبد القاهر الجرجاني قديماً في دلائل الإعجاز وهو يشرح نظريته في «النظم» ودور معاني النحو فيه، وهكذا يفعل تشومسكي في شرح منهجه الجديد في تحليل اللغة. وولاء محمود الربيعي في كل حال لفكره هو، الذي غذته روافد شتى، وشعر أمته هو، الذي يضرب بجذوره إلى زمن بعيد، ولا يقبل في روافده إلا ما يتلاءم مع فكره هو، وما يمكن أن يطوره، وما يستجيب له تكوينه الثقافي حتى مع إليوت الذي يقول عنه «لقد وجدت في نفسي استجابة للكثير مما قال إليوت، وصحيح أنني لم أتخلّ له بسهولة عن روح المتعة الرومانسية التي كانت عميقة الجذور في نفسي، ولكن

الجانب المتعلق بنضج ردّ الفعل الناشئ من تركيب القصيدة لامن العوامل الخارجية راق لى إلى أقصى حد، وكنت أدرك أن كلام إليوت ناشئ من طبيعة شعرٍ بينه وبين طبيعة الشعر العربى بونٌ بعيد؛ ولذلك لم أذهب معه بعيداً فى «معادله الموضوعى» القائم على الموقف الشعرى الذى هو من خصائص الشعر الدرامى والتمثيلى».

هذا شأن محمود الربيعى فى كل ما يطالعه من مذاهب، وما يتابعه من أفكار وآراء، الفرق لديه واضح بين المتابعة النقدية، والرأى الخاص الذى يعتنقه ويعمل على تطويره. وأنت تقرأ نتاجه النقدى كله على مدى ثلاثة عقود من الزمن أو يزيد، فترى فيه التنوع العظيم فى الظاهر والثبات العظيم فى العمق؛ ولذلك لا يمكن أن تقع فيه على ما يتخالف. وفكره النقدى كله منظومة واحدة موحدة الرؤية متعددة المرائى والتجليات. لديه «فكرة أم» يوليها الاهتمام، ويعاود فيها النظر، ويقلبها على وجوه شتى فى أفكار فرعية. وكل الطرق التى يسلكها بقارته تؤدى دائماً إلى هذه «الفكرة الأم» سواء أكان ما يكتبه عن الشعر أو عن الرواية أو عن القصة القصيرة أو عن بعض الأعمال النقدية، أو عن آرائه الثقافية.

فإذا قال عن الشعر : «يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان ذلك أن الفن يبقى، والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول» - إذا قال هذا عن الشعر؛ توقعنا أن يقول مثله عن القصة القصيرة، وعن الرواية، وتوقعنا أن يحتكم إليه فى مناقشاته لأعمال الآخرين كذلك . وهذا أهم المبادئ الثابتة لديه فى تناول العمل الأدبى «الأغنية لا المغنى».

وسواءً عندى أن يكون هذا المبدأ الأساسى لديه قد تكونَ عنده من نشأته التعليمية والثقافية وميوله واختياره الخاص، أو كان ضمن ما تدرّب عليه فى جامعة

لندن وما قرأه عن «النقد الجديد» و «النقاد الجدد»؛ فإن المرء لا يتأثر من الخارج إلا بما يجيب عن أسئلة في نفسه، أو يوضح له غامضاً، أو يجلى له شيئاً مبهماً في داخله ومن هنا لا يمكن لأحد أن يكرر أحداً مهما كان اتفاق المشارب واتحاد المؤثرات.

إنما تنجح المقالة في المرء إذا صادفت هوى في الفؤاد

لقد اعتد محمود الربيعي بما أضاء له هذا الجانب الغامض في نفسه «فتحاً شعرياً». هذا الفتح الشعري أضاء شيئاً كان لديه غامضاً، ولذلك يقول: «وكان هذا الفتح الشعري في حياتي، والذي كان غامضاً كل الغموض على أول الأمر هو أول خيوط تفتحت في نفسي، وتجمعت في ذهني؛ لتكون عندي ما أدين به حتى الآن في أمر منهجي في قراءة الشعر». إن مبحث «منهجي في قراءة الشعر». الذي أخذت عنه هذا الاقتباس السابق - وهو أحد مباحث هذا الكتاب - يعد فصلاً ممتعاً من فصول «السيرة النقدية» لمحمود الربيعي، ويمكن أن ينضم إليه بعض الفصول الأخرى في هذا الكتاب لنعدها «سيرة نقدية» له.

لقد كان هذا «الفتح الشعري» فتحاً في الحقيقة في تناول العمل الأدبي أيّ ما كان العمل الأدبي. ولا أريد أن أنقل هنا المحاجة المقنعة التي بدأ بها «النصّ المحفوظي»، ولكنني أخلص إلى نتیجتها، وهي - في عمقها - تشبه ما قاله عن الشعر أنفاً.

«أنكون منطقيين وطبيعيين - إذن - إذا قلنا : إنه إذا دار الكلام
«حول» أدب نجيب محفوظ، خدم أغراضاً «حول» هذا الأدب، وإذا
دار «في» هذا الأدب، خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون
العمل من داخل «النصّ المحفوظي» هو صمام الأمان الوحيد الذي

يعصم الدرس الأدبي من أن يحمل اسماً غير اسمه، أو يدعى لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل في تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة ما كان منها إعلانياً، أو دعائياً، أو متصلاً بنعرة من النعرات»

لقد استقر هذا المبدأ النقدي في ضمير محمود الربيعي منذ بدأ حياته النقدية. وعندما استقرّ، استقرّ بوضوح. وظل يزداد مع مرور الزمن وضوحاً وتألّقاً. وتفرعت عنه فروع تعد بالنسبة له أدوات أو آليات للعمل من خلال النص الأدبي. بل إن النص النقدي نفسه عندما يتناوله محمود الربيعي يسלט عليه مبدأه الكاشف بكل أدواته كذلك، أو ببعضها فيتضح هذا النص النقدي للقارئ. وتستطيع أن ترى أثر هذا المبدأ الكاشف في الكتب النقدية التي عُرِضَتْ في هذا الكتاب، وقد وضعتها في فصل أطلقت عليه «في نقد النقد».

وإذا حاولنا أن نعرف هذه «الأدوات» أو «الآليات» النقدية التي يستعين بها منهج محمود الربيعي على العمل «في» النص الأدبي كان علينا أن نتعقب كل الأبحاث التطبيقية في الشعر القديم، أو في الشعر الحديث، أو في الرواية، أو في القصة القصيرة لنجمعها أداة بعد أخرى، لأنه لم يشأ قط أن يصوغ هذه الأدوات أو مفردات العمل النقدي مجردة عارية عن التطبيق. إنه دائماً يقدمها وهي في حالة عمل حتى في نص من النصوص. وذلك - في ظني - لأن هذه «الأدوات» أو «الآليات» أو «مفردات العمل النقدي» وإن كانت متمية إلى ذلك الأصل الكبير أو المبدأ الأساسي أو «الفكرة الأم» وهي العمل من خلال النص، إنما تختلف من نص إلى آخر؛ لأن النصوص لا تكرر نفسها، ومن هنا فإن كل نص يحمل معه وسائله الخاصة به التي تصلح له هو، ولا تصلح بالضرورة لغيره. ولأنه إذا كانت هناك «أدوات» تصلح لتناول كل نص على الإطلاق، كان مؤدى هذا أن الناقد لديه قوالب جاهزة تفسر عليها النصوص جميعاً، أو أن لديه «مكّنة» نقدية يدخل

فيها النص من ناحية ليخرج من الناحية الأخرى مفسراً. إنَّ النص - وهو بنية مستقلة - يحمل معه مفاتيحه الخاصة به. والناقد الحق هو الذي لا يضيع وقته في الدوران «حول» النص، وهو الذي يمكنه العثور على هذه المفاتيح. وبمثل هذا العمل من داخل النص يصبح النص النقدي «نصاً موازياً» للنص الإبداعي؛ ولهذا صارت أعمال محمود الربيعي كلها «نصوصاً موازية» أو قل «نصوصاً إبداعية» لأن قارئها يضم إلى متعة قراءته للنص الأدبي متعة أخرى هي متعة كشفه وتفسيره وفك رموزه ومعرفة تفاعل عناصره.

كل عمل نقدي قدمه محمود الربيعي عملٌ من داخل النص. وكل عمل له لا يتناول نصاً إبداعياً إنما يجادل عن «فكرته الأم» وينافح عنها؛ وبذلك تستطيع أن تسلك أعماله كلها - وهي كثيرة متنوعة - في عقدٍ واحد هو «النقد الأدبي وما إليه».

وأودّ أن أقف على خصائص هذا العقد الفريد كما فهمتها؛ إذ رأيت على مهل حباته تُسلك حبةً بعد حبةً في سلكها الرابط الجامع:

أولى هذه الخصائص التي يستطيع أن يلمسها القارئ: «الوضوح». وعندما نتكلم عن الوضوح في الأعمال النقدية لابد أن يستدعي القارئ إلى ذهنه ما يراه من رطانة أعجمية في مجال النقد، ولغة تتسم بالالتواء والانبهام والغموض غير السوي الذي يكاد يصل إلى درجة الألغاز والأحاجي والمعميات يرثي معها القارئ لنفسه، ويتهم عقله، ولا تكون اللغة في كثير منها وسيلة للإفصاح والبيان، بل تلجأ إلى الأسهم والرسوم والدوائر والمثلثات والمعادلات التي تزيد الأمر غموضاً وإبهاماً. وقد رفض محمود الربيعي هذا من أول أمره، بل أخذ على عبد السلام المسدي - وهو يعرض كتابه: النقد والحداثة - هذا الغموض إذ يقول: -

«هل يفيد ساكن المنزل شيئاً أن يعلم النسبَ والأبعاد التي يقوم عليها منزله؟ أو أن الذي يفيدُه أن يقيم فيه على نحو مريح ، ويتحرك فيه على نحو مريح، ويحس من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه أنه يفى بحاجاته؟» .

ثم يقرر في جلاء مبين:

«لا شبهة عندى فى أن وضوح لغة النقد الأدبى هو جوهره، وذلك سر نجاحه؛ إذ سر نجاحه نفاذه إلى عقول الآخرين ونفوسهم . وحين تصبح هذه اللغة غامضة على أمثالى (ممن يدعون التخصص فى النقد الأدبى) يكون ثمة خلل ما ، فى مكان ما يحتاج إلى إصلاح . وهب أن الخلل حاصل فى أذهان القراء من أمثالى فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئاً . وما نفع مغنّ بلغ من الحدق حدّاً جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه» .

نعم . إن الوضوح فى لغة النقد الأدبى - بل فى كل شئ من العلم - جوهره ، وسر نجاحه، ولذلك نجحت حين أخفق كثيرون . ولا يكون ثمة وضوح فى لغة النقد الأدبى إلا إذا كانت الأمور واضحة فى ذهن «الناقد الأدبى» فاللغة تكشف عقل صاحبها، والكتابة دليل على ما فى الفؤاد، ولذلك لم ننخدع بهؤلاء الذين يمضغون الكلام، ويلوكون الجمل ، ، ويموهون العبارات، أو يفعلون فعل السحرة وكتاب الأحجية بالخطوط والأسهم والدوائر والمربعات والمثلثات، ويحاولون أن يخدعوا القراء بأسماء أعلام أجنبية، ويرهبوهم بمصطلحات يحتفظون فى أحسن الفروض بشرحها لأنفسهم . وما جدوى نص أدبى من كلام غامض يكتب عنه فيزهد القراء فيه وفى النص الأدبى معاً؟

لقد ظلت خصيصة الوضوح سمة أصيلة في كل ما كتبه محمود الربيعي؛ لأنه ناقد يحترم قارئه، ويحترم نفسه، ولا يُجرى على قلمه ولا على لسانه إلا ما هو واضح كل الوضوح في عقله، وكثيراً ما يدير الفكرة في نفسه، ويتأتى لها، يداورها وتداوره، ويحاورها وتحاوره، حتى تسلس له، وتنقاد طيعة سهلة، فيقدمها حينئذ للقراء، ومن العجيب المدهش أنه لا ينسى بعد ذلك ما كتبه مهما طال الزمن. ويمكن وصف لغته، مع صفاتها التركيبية وتكثيفها الدلالي، بأنها من السهل الممتنع، إذا تلقاها القارئ أساغها في يسر، ونفذت إلى عقله في قوة، وتطعمها في انتشاء، لكنه إذا حاولها تأبت عليه وندت عنه وتطلبت شيئاً كثيراً من الدربة والعناء.

ثانية هذه الخصائص أن هذه الأعمال - على تنوعها وكثرتها - تنزع إلى الجانب التطبيقي أي العمل من خلال النصوص بشرطه؛ لأن محمود الربيعي، منذ بدأ نشاطه النقدي، وما يزال، يرى أن معالجة النص الأدبي من داخله هي التحدي الحقيقي الذي يواجه المشتغلين بهذا الحقل. وهو يفرق بين الناقد وغيره بطريقته في تناول النص الأدبي، فإن تناوله من داخله بأن يرصده رصداً بطيئاً هادئاً، ورأى كيف تتفاعل عناصره، وكيف ينمو ويحقق خصوصيته، وبين منهجه وهو في حالة عمل من خلاله، فذلك هو الناقد الأدبي الحقيقي. أما إذا جلس في عليائه متسلطاً على الأديب وعلى القارئ معاً «مشغولاً بتوزيع الأحكام، متخذاً من «الصولجان» أداة عمل، وأحياناً أداة إرهاب، وهو لا يحمل «المصباح الذي يضيء به الطريق أمام القارئ ويساعده على الرحلة منفرداً» في عالم النص، فهو إذن ليس بناقد، وإن ملأ الدنيا كلاماً وضجيجاً، وظهر كل يوم على صفحات الصحف، وكل ساعة على شاشات التلفزيون، وشغل ساعات إرسال الإذاعات كلها، وإليك ما يقوله محمود الربيعي نفسه:

«ولا أرى مجالاً يصلح للتحدى أمام المشتغلين بالنقد الأدبي سوى أن يتقدموا إلى قراءة (أو دراسة، أو قل ما شئت!) نصوصه، متسحليين بأكبر قدر من الثقافة التي تظهر في مدى نجاح صاحبها في التغلغل إلى أعمق نقطة ممكنة في كيان النص، لا في استعادة أمور حرفية من نظرية كذا أو كذا، ولا في قسْر نصوص الأدب العربي على الاستجابة إلى ما جدّ في بيئات أخرى. (الخط تحت العبارة من عندي) والمقياس الذي أرتضيه لنفسي وللآخرين هو: «قل لي كيف تقرأ النص الأدبي أقلّ لك من أي نوع من المشتغلين بالنقد أنت».

(مرة أخرى، الخط تحت العبارة من عندي)

إنّ محمود الربيعي على وعى كامل بأن التطبيق الكثير المتكرر الذي يُعنى بفحص الأدب، وتفاعل عناصره، هو الذي يوجد «النظرية» المستنبطة في أرض الثقافة العربية، وأما الجرى وراء النظريات المستوردة الجاهزة بدعوى عالمية المعرفة، وتفجر المعلومات، وثورة الاتصالات؛ فإنه لا يخلق ناقداً أدبياً، أي لا يفسّر أدباً، ولا يشرح نصوصاً.

وأرى - من جانبي - أنه في هذا الصدد، ينبغي التفريق بين أمرين: النقد الأدبي، ودراسة النقد الأدبي، أو الناقد الأدبي ودارس النقد الأدبي. فدارس النقد الأدبي لا يعد ناقداً أدبياً، كما أنّ دارس الفلسفة لا يعد فيلسوفاً. دارس النقد الأدبي يتكلم عن النظريات النقدية، وأصحابها، وتاريخها، وإنجاز النقاد، وتأثير هذا الإنجاز، وانتقاله من لغة إلى أخرى، وما إلى ذلك. أما الناقد الأدبي فهو الذي يَعْلَم كل هذا، ولكنه يخفيه، ولا يتكلم إلا «في النص الأدبي» نفسه. فكل

ناقد أدبي دارسٌ للنقد الأدبي، وليس بالضرورة أن يكون دارس النقد الأدبي «ناقداً أدبياً». ولما كان الناقد الأدبي هو الذي يمكن أن يوجد نظرية نقدية فإن النظرية لا تولد من دراسة النقد الأدبي بل من ممارسة النقد الأدبي أي من العمل من خلال النصوص.

إن الأعمال التطبيقية هي التي تلد «النظرية» ولكن النظريات لا تولد بالضرورة قدرة على التطبيق أي لا تكون «ناقداً أدبياً»؛ ومن هنا بوسع الدارسين أن يستخلصوا مضمئين «نظرية نقدية» من أعمال محمود الربيعي، لأنه هو الذي يُشغل دائماً بالعمل من داخل النصوص، وكل أعماله «تطبيق» في النقد الأدبي، أو قل: كل أعماله هي نقد أدبي، لأن صاحبها «ناقد أدبي» والغاية لديه واضحة، والطريق لاجبٌ مُتَلَبَّبٌ. فليكتب من شاء فيما شاء شريطة ألا تلبس المفاهيم. ولكل وجهة هو موليها.

ثالثة هذه الخصائص هي «استقامة المنهج واطراده» فقارئ هذه الأعمال لا يستطيع مهما أوتى من الحذق والمهارة، ومهما أجهد نفسه في تلمس المآخذ أن يجد فكرة في عمل تناقض أختها في عمل آخر، أو جملة أو عبارة في موضع تدابر رسيلتها في موضع آخر، فضلاً عن أن يكون هناك مقال يمكن في عمقه أن يخالف آخر. ولست في حاجة أن أعيد عليك ما ذكرته آنفاً من أن محمود الربيعي أحد القلائل الذين يمتلكون رؤية شاملة للحياة والعالم في مجال التخصص والنظر إلى الكون. ومثل هؤلاء لا تصدر أعمالهم إلا عن بصيرة نافذة وتأمل ثاقب، فلا يمكن أن يكون فيها تعارض أو تناقض. ودونك أعمال محمود الربيعي كلها، كتبه وأبحاثه ومقالاته، وأنا زعيم أنك لن تجد فيها فكرة مهما دقت تناقض فكرة أخرى. ومن هنا فإن هذه الأعمال - وقد توافر فيها شرط الاطراد والانسجام - تمثل «نظرية نقدية» ذات جسم واحد لا تتحرك أعضاؤه إلا فيما يخدم استمراره ووجوده.

رابعة هذه الخصائص أن هذا المنهج منهجٌ مُنتج . وأعنى بكونه منتجاً أن قارئه يستفيد من قراءته، ويتعلم، ويجد نفسه إذا أخلص له وتوفر عليه قد صار قادراً على السير في الطريق نفسه، فضلاً عن تحقق متعة تفتح النص أمامه، بحيث إذا ترك الناقد شيئاً من عناصر النص يجد القارئ نفسه قادراً على استكمالها، ووضع هذا العنصر مكانه من التفسير، وقد يسبق إلى فهمه بعض ما يريد الناقد أن يقوله لأن الطريق قد أضيئ أمامه، فالناقد يحمل «المصباح» الذي يضيئ الطريق أمامه، ويساعده على «الرحلة منفرداً» في عالم النص، إذا أحسن الناقد «الكشف عن معاني البناء الأدبي، ووصف فلسفة التشكيل، ووصف عمل الرموز ثم الوصول إلى المعاني الأدبية».

ويقول محمود الربيعي بأعلى الصوت:

«ليس من عمل الناقد أن يقف بانياً للشاعر الفلاني أو هادماً للشاعر الفلاني، كما أنه ليس من عمله أن يلقي الأحكام بالجودة أو الرداءة ذات اليمين وذات الشمال، وعليه في قراءة الشعر أن يكون سخياً»

ويفسر هذا السخاء بما يؤكد هذه الخصيصة التي أنا بصددتها فيقول:

«فعببٌ أدبي أن يوهم الناقد قارئه بأنه هو وحده يحتفظ بأسرار القصيدة، ويعطي من هذه الأسرار بقدر، أو أن يفعل ما هو أسوأ من ذلك، فيتقمص شخصية «المرشد السياحي» ويطلع السائحين (القراء) علي ما يريد أن يطلعهم عليه، ويخفي عنهم ما يريد أن يخفيه، وذلك بحجة أنهم ليسوا مؤهلين للاطلاع على أكثر مما يراه هو»

إنه يصف عمل نفسه، ويريد من إخوانه النقاد أن يكونوا مثله في هذا السخاء على إخوانهم القراء، ويقول: «إذا كان الناقد واحداً من المرئيين، والنص

الشعري هو «القطب» فإذا ادعى الناقد أنه أكثر قرباً من هذا القطب أو أكثر محبة له فعليه أن يفيض على إخوانه من بنى البشر من نفحات هذا القرب، وتلك المحبة وأن يحطم الحواجز، ويمزق الأستار التي تحول بينهم وبين هذا القطب حتى يصبحوا وإياه على درجة واحدة من القرب والمحبة.

هذا ما يؤمن به محمود الربيعي ويعتقده، وأعماله تصدق معتقده، ولذلك كانت أعماله النقدية آخذة بيد قارئه في محبة وتعاطف إنسانيين إلى الإطلاع على خبايا النصوص التي يختارها للقراءة حتى إن المصطلح الذي أرساه وأعطاه ملامحه المميزة وهو «القراءة الفاحصة» شاع، وانتشر في فترة سابقة، لأن المنهج أعطى ثماره أوكاد، وإن اختلفت بالطبع أعمال «المريدين» عن أعمال «القطب». ولو لم نكن نعمل متدابرين متحاسدين لكان لمنهج محمود الربيعي شأن آخر في حياتنا النقدية. وما تراه من فوضى نقدية الآن لم يتأت إلا من هذا التدابر وهذا التحاسد، ومما يتراطن به هذه الأيام نقاد النظريات المستوردة!

خامسة هذه الخصائص لهذا المنهج الربيعي أنه لا ينفي الآخر، ولا يرفضه، بل يتقبله، ويحاجه، ويناقشه. وإذا كان يرى أن من يقدمون دراسات «حول» النص، لا يخدمون النص، ولا يعدون نقاد أدب فإن هذا من باب تصحيح المفاهيم لا من باب رفض الآخرين. لأنه يريد أن يصفى مصطلح «النقد الأدبي» مما لحق به من أوشاب. النقد الأدبي في المنهج الربيعي لا يعنى إلا بشئ واحد هو «العمل من داخل النص» وما دون ذلك ليس كذلك، قد يكون عملاً مفيداً، لكنه ليس نقداً أدبياً. وقد يكون عملاً يساعد الناقد الأدبي في مهمته لكنه ليس نقداً أدبياً. المنهج الربيعي يقبل ما يقوم به بعض الدارسين من أعمال بليوجرافية تخصي أعمال أديب ما، وتحدد تواريخ صدورها، وتتبع أماكن نشرها، وتفهرسها، كما تفهرس ما كتب حولها، ويرى من المفيد كذلك تلك الكتابات التي تحلل الجوانب الاجتماعية

والنفسية في أدب كأدب نجيب محفوظ مثلاً على نحو واسع وتستنبط منه الصور الحضارية للواقع الثقافي العربي الراهن «ولكن المسألة أنه لا يمكن اعتبار هذا النوع من العمل - على فائدته - نقداً أدبياً بالمعنى الدقيق» ولعلّ هذا الخلاف الناشب بين المشتغلين في هذا المجال ينحل بما اقترحته آنفاً من التفريق بين الناقد الأدبي ودارس النقد الأدبي.

المنهج الربيعي يدعو اللغويين إلى القيام بدراسة حول الأعمال الأدبية تتناول مفرداته وجملته مما يساعد الناقد الأدبي على أداء مهمته غير أن هذا النوع من الدراسة لا يكون بحال من النقد الأدبي، لأن النقد الأدبي الخالص هو الذي يكون مقياساً علمياً نقدياً يقاس به الإبداع، ويميز به الثمين من الغث، وفي غيابه أو انمياحه يبقى الإبداع الحقيقي مظلوماً كما يبقى الإبداع غير الحقيقي هو الطافى على السطح.

محمود الربيعي يتحمس لمنهجه تحمسا قوياً موصولاً، ويؤمن في الوقت نفسه بأن الجادين الآخرين من حقهم أن يتحمسوا المناهجهم وهو الذي يقول: «قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج التناول يتحمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد. وقد يكون هذا مفيداً لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه».

ويرى أن هذه الحماسة أمر طبيعي ومفهوم ومقدر، ويذكرنا بحماسة طه حسين والعقاد والمازني لمناهجهم، ويقدم من التراث النقدي القديم ما يدعم هذا. وقبول حماسة الآخرين غاية الإنصاف.

آخرة هذه الخصائص أنى لاحظت أن محمود الربيعي - دون ضجيج أو إعلان - يؤسس منهجاً عربياً الوجه واليد واللسان في النقد الأدبي، ولذلك لا يباهى - كما يفعل الآخرون - بمعرفته اللغة الأجنبية، لأنها بالنسبة له نافذة يطل منها

على ثقافة الآخر، وليست مخراقاً بيد لاعب يخيف به الآخرين، ولا يخدع القارئ بلوك المصطلحات الأجنبية «عمال على بطل»، ولا يتبرأ من ثقافة أمته وتراثها، بل يعطف همته إلى بعض نصوصها القديمة أيضاً، ويسلط عليها مصباحه النقدي الكاشف، وفي هذا الكتاب الذى بين أيدينا أحد هذه النصوص وهو «متناول» تحت عنوان «صراع مع الطبيعة أو صراع مع الفن» وهو القصيدة المنسوبة لبشر بن عوانة، كما تجد نصا للمتنبي أيضا.

والمنهج الربيعي كما يؤمن بحرية المبدع فى اختيار ما يراه ملائماً لعمله الأدبي، ولا يقبل أن يتسلط «الناقد» عليه باللوم أو التقرير لأنه تناول كذا وترك كذا، وكان يجب عليه كذا... إلخ يؤمن بحرية الناقد فى اختيار النصوص التى يتعامل معها، وهو فى كل أعماله وفى لمبادئه التى اعتنقها ورآها تخدم غايته التى تغياها من أول أمره، وقد سألته مرة من قديم سؤالا عن غايته النقدية فأجابنى بوضوح: «غايته أن أغير من وجه النقد الأدبي وأتركه آخر الأمر أحسن مما كان عليه».

والكتاب الذى بين أيدينا الآن - مع أنه فصول كتبت على فترات متفاوتة وفى مناسبات مختلفة - أحد التجليات النقدية لهذا المنهج الذى حاولت وصف أهم ملامحه، ولذلك فهى فصول تتصافر ولا تتنافر، وتتساند ولا تتعاندها، لأنها صادرة عن رؤية أصيلة واضحة، فحملت كل خصائص المنهج الربيعي فى النقد الأدبي. وقد شرفنى أستاذى فعهد إلى أن أرتبها وأعدّها، فجاء هذا الترتيب وهذا الإعداد على النحو الذى هى عليه الآن، وعلى وحدى تقع تبعة عنوانة الفصول.

وبعد، فقد كنت أريد تقديم هذا الكتاب، فوجدتنى متجها إلى أن أفضى إليك بهذا الحب الذى ملأ قلبى لأستاذى، وبهذا الإعجاب الذى شغل عقلى بمنهجه النقدى، وكلا هذين ثابتاً، ويزيد على مدى خمس وثلاثين سنة، وهى فترة من الزمن نادراً ما تتكرر فى حياة إنسان، ولهذا أرجو أن تغفر لى هذا الإفشاء.

الفصل الأول

منهجى فى قراءة الشعر العربى

منهجي في قراءة الشعر العربي

نشأت في بيئة أكثر اعتمادها على الثقافة الشفوية. وليس للكلمة المكتوبة فيها دور كبير، لذا تربت أذني على نبر الكلمة وإيقاعها. وعلى جرس العبارة وموسيقاها، أكثر مما تربت على استيعاب المعاني. وبعد أن تعلمت الكلام، وأصبحت قادراً على الفهم، كان الشعر أول ما وصل إلى أذني، وذلك عن طريقين كلاهما شفوي، الأول الشعر العامي الذي كان ينشده شاعر الربابة في ليالي الصيف الجميلة في قريتي في تلك البيئة الصحراوية المعزولة عن الدنيا. والثاني الشعر الفصيح الذي كان ينشد في الأذكار التي كان يعقدها زوار القرية من مشايخ الطرق الصوفية. وتأتي إلى ذاكرتي الآن أصداً بعيدة من أشعار استمعت إليها وأنا بعد طفل صغير لا أعي المعاني، ولذا كنت أخرج منها بمتعة الإيقاع فحسب.

سائق الأظغان يطوي البيد طى منعماً عرج على كئبان طى

(ولم أكن أعرف أنه لابن الفارض)

يقولون ليلى بالعراق مريضة فيالتي كنت الطبيب المداويسا

(ولم أكن أعرف أنه للمجنون)

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

(ولم أكن أعرف أنه للشريف الرضي)

بالله يا ظبيات القاع قلن لنا ليلاى منكن أم ليلى من البشر

(ولم أكن أعرف أنه للمحنون)

كنت أشرب. وأختزن، وأتمثل، وأحاكى، وأسبح مع النغم الجميل إلى عالم
بنيته لنفسى، وعشت فيه حلماً موازيا لحياتى الواقعية. فلما صرت صبيا وبدأت
اتعلم القراءة والكتابة، داومت البحث عن شوارد الشعر، وكدست فى ذاكرتى
قدرا كبيرا منه، وأصبحت أذنى تعج بالأنغام، وقلبى يتموج بالموسيقى، أما ذهنى
فقد كان يمسك بعض المعانى، ويفلت بعضها، ولم أكن أبالى.

كنا نعود من المدينة إلى القرية شهور العطلة الصيفية فنعقد ندوتنا الليلة
مفترشين الرمال، تحت ضوء القمر، نتطرح الشعر حتى مطلع الفجر، وكان
صناديد تلك الندوة الأزهرين المتقدمين فى دراستهم، ومدرسى المدارس الابتدائية
وفقهاء القرية. يبدأ أحدهم بيت من الشعر، فيجاوبه آخر بيت يبدأ حرفه الأول
بحرف قافية البيت السابق. ، ويتلوه ثالث بيت يتبع فيه النمط ذاته، ثم تغلى
الحلقة وتفور، ويتساقط «الحفاظ» على يمين الندوة وشمالها، فلا يبقى سوى آحاد
صامدين حتى يدركهم ضوء الصبح. وكنت فى بداية أمرى أجلس مكتفيا
بالاستماع، وأحيانا أساعد طرفا أو آخر فى همس فأعرض للوم. فلما اشتد عودى
وتأهلت، دخلت الحلبة. وكنت فى البداية أصمد أحيانا إلى منتصف الطريق،
وأحيانا إلى ما بعد منتصفه، وبعد سنين أصبحت أنافس على المكان الثانى، وبعد
سنين أخرى أصبحت أنافس على المكان الأول. ولم تنفض ندوتنا فى أواخر
الأربعينات بذهاب كل إلى حال سبيله، وتفرق الجمع فى البلاد، حتى كان قد
انعقد لى فيها لواء البطولة المطلقة (وبكل فخر!).

وكنت أعجب غاية الإعجاب بقول شوقى الآتى، ولا أرى أى تبرير لمن اتهموه

من أجله برقة الدين :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
وكنت أهيم مع المتنبي فى أجوائه العليا، وأوحد ذاتى بذاته فى قوله :
لولا المشقة ساد الناس كلهم الجود يفقر والإقدام قتال
وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جباناً
وقوله :

ولا تحسبن المجد زقا وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتركك فى الدنيا دويا كأنما تداول سمع المرء أنمله العشر

وفى مطلع شبابى أصبحت رومانسياً. كنت قد قرأت شعراء المهجر، وعلى محمود طه، والشابى، والتيجانى، وإبراهيم ناجى، وزدت فقرأت العذريين والصوفيين، وملت إلى استبدال الولاء العاطفى الشخصى بالولاء الأسرى القبلى. وكنت أمشى فى شوارع القاهرة فتحملنى أغانى عبد الوهاب بعيداً، ولم أكن أقع سوى فى أسر القصائد الفصحى من ألحانه، أما أغانيه بالعامية المصرية فلم تسيطر على وجدانى (وإن أعجبتنى). كم مرة رددت لنفسى، ومع أصدقائى، أغانيه التى طلع بها واحدة أثر واحدة فى الأربعينات: رائعة على محمود طه «الجنود»:

أين من عينى هاتيك المجالى يا عروس البحر يا حلم الخيال

ورائعه «كليوباترا»:

كليوباترا.. أى حلم من ليالىك الحسان طاف بالموج فغنى وتغنى الشاطئان
ورائعة أحمد فتحى «الكرنك»

حلم لاح لعين الساهر وتهادى فى خيال عابر

كانت هندسة الألفاظ تسحرنى، وكانت موسيقى العبارة هى التى تحملنى بعيداً إلى أفاق الخيال، وكنت أرى فى هندسة الصوت أشباعاً كافياً لفكرى وعاطفتى معاً، ولذا لم أرتح مطلقاً إلى وصف شوقى ضيف لشعر على محمود طه (مثلاً) بأنه «ضجيج الألفاظ الخلابة» - أراد شوقى ضيف أن يعيب على الشاعر ولوعه بالألفاظ دون احتفاله بالمعانى، ورأيت أنا أن أساس الشعر ليس «التعبير عن» - بل «التعبير بـ»، أو «التعبير»، وكفى . ولم أتنبه - أنثذن - إلى أن كبير النقاد العرب - أبا عثمان الجاحظ - كان قد قال إن المعانى مطروحة فى الطريق، وإن الشعر ضرب من الصبغ، وجنس من التصوير.

أما العذريون فقد سحرونى بتضحيتهم من أجل من يحبون، وقبولهم الحرمان - وهو أكبر تحد يمكن أن يواجهه الإنسان - وكنت آسى لحال المجنون وهو يقطع الصحراء متوحداً، ويأنس بالوحش، ويذهل حتى عن ليلى ذاتها. وقد كانت مسرحية «مجنون ليلى» لشوقى هى مدخلى إلى هذا العالم الغريب فخلطت مشاعرى - وأنا غريب أطلب العلم - بمشاعر قيس . وكان هو غريباً محروماً، وكنت كذلك، وكان يفرض على نفسه نوعاً من التقشف الاختيارى، وكانت معيشة الطلاب كلها كذلك، ولكنه - وقد خرج مجاهداً من أجل أعظم غاية - لم يكن له أن يتراجع، وكذلك كانت حالتى وأنا أحلم بتغيير بيتى الفكرية والمادية، منتقلاً من عمق الريف إلى الحاضرة، حالماً بعبور البحر إلى أوربا لاستكمال تعليمى، وكان طعم الذكريات، والصحراء، والحرمان العاطفى، وهو ما توفره مقطوعة فى مسرحية شوقى هى مقطوعة «جبل التوباد»، يحقق لى أكبر مزيج متوازن من المتعة والعذاب:

واثنينا فمحنونا الأربعا

كم بيننا من حصاها أربعا

وخططنا فى نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعسى

ثم يأتى هذا البيت الخاتمة فيلخص الأمر العاطفى كله، ويستخلص أبهج وأرقى
وأمتع ما فى الزمان والمكان:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعاً

فلما دلفت إلى عالم العذرين من خلال أشعارهم: قيس ليلى، وقيس لبنى،
وجميل، وكثير، ومن قبلهم عروة بن حزام، لم يقلل من متعتى بأشعارهم،
وتفاعلى مع أجوائهم، ما لاحظته من تكرار يكتنف هذه الأشعار، وسداجة بادية
فى بعض تعابيرهم، ولما قرأت ما كتبه طه حسين فى «حديث الأربعاء» من إنكار
لوجود أشخاصهم، وتقديم نظرية بديلة هى نظرية «الأدب الغرامى» ارتاحت
نفسى، وبدأت أتنبه إلى أن ثمة شيئاً ما وراء القصة المحرومة وشخصية العاشق
أروع وأكمل وأشمل، هى ذلك التراث الشعرى ذاته، وذلك البناء الضخم الذى
هو تقاليد التعابير عن العاطفة فى نسق لغوى، وبناء موسيقى، له وجود مؤكد
يمكن وصفه، والوثوق به، والتمتع بما فيه. سواء أكان هذا البناء ينتمى إلى
أشخاص بأعيانهم، أم لا نعرف له أصحاباً على الإطلاق، وصح عندي أنه يجب
أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان، ذلك أن الفن يبقى والفنان
يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول. وكان هذا الفتح الشعرى فى حياتى -
والذى كان غامضاً كل الغموض على أول الأمر - هو أول خيوط تفتحت فى
نفسى، وتجمعت فى ذهنى، لتكون عندي ما أدين به حتى الآن فى أمر «منهجى
فى قراءة الشعر».

كانت المعانى دائماً تتوارى فى مؤخرة ذهنى، معطية الصدارة لنسق الكلام،
ورصف العبارة، وسياق القول، وموسيقى اللغة. وكنت لا أحفل كثيراً حين أقرأ

دالية الشابى الرائعة بما يمكن أن يجتمع لدى من معنى، بمقدار ما أحفل بما تبعته فى هذه الصفات المتدفقة كالشلال، والتي يقيم بها تمثالاً لغويا حيا لحبيته التى هى غاية كل شىء، ونموذج كل شىء، وأسمى من كل شىء لأنها أبعد من كل شىء.

عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد

كالسما الضحك، كالليلة القمر، كالأورد، كابتسام الوليد

وأشهد أن لوعة المحبين قد انتقلت إلى دون أن يكون فى حياتى الواقعية ما يجعلنى من زمرتهم، وقلت لى نفسى مادام الشعر هو الأولى بالاعتبار فلماذا لا أتقمص حياة المحبين دون أن أحب، وما الذى أدرانى إذا كان كلام الشابى أو قيس أو جميل تعبيراً عن حب حقيقى، أو هو مجرد «قصص غرامى»؟ إننى لا أبالى إذا كان واقعى المادى محروماً أو غير محروم.

وأشهد كذلك أن أدمانى العذريين، وأصحاب الغزل المحروم من القدامى والمحدثين، قد أصابنى بنوع من التوق الذى لم يشبع قط، وبنوع من الأسى الذى لا يقبل العزاء. لقد بقى الجانب التشاؤمى يغلب على حياة هؤلاء، وما دمت قد أرتضيت طريقهم، وشربت من مشربهم، فكيف أنجو من أحساسهم بأن الدنيا لم توفر لهم - مع كل جهادهم وصدقهم - إلا أقل القليل. والنتيجة أننى عشت صدر شابى كله أقول مع إبراهيم ناجى:

ما قضينا ساعة فى عرسه وقضينا العمر فى مآتمه

وكنت قبل سفرى إلى لندن أسمع عن نظرية الشاعر الناقد الإنجليزى ت. س. اليوت التى يسميها «النظرية الموضوعية» - وعن المصطلح الذى عرف به الشعر - وهو مصطلح «المعادل الموضوعى» - ولا أكاد أفهم من أمرهما شيئاً. وقد وجدت نفسى بعد سفرى - فى بيتى الجديدة ومع قدراتى الجديدة - شغوفاً بأن أقرأ

وأفهم . وكان ت. س . اليوت قد اتخذ لنفسه دارا للنشر هى Faber and Faber المشهورة، وكيانت تقع عبر الطريق من الكلية التى التحقت بها فى جامعة لندن، وكنت أعبر الطريق ماراً بهذه الدار كل يوم، وأحياناً مرات فى كل يوم. متأملاً فى معنى ما يقوله اليوت، ومقارناً بينه وبين ما أجده من صدى لمعنى الشعر فى نفسى .

رأيته يهاجم الرومانسية ، ويتكرر أن الشعر تعبير مباشر (أو حتى غير مباشر) عن المشاعر الخاصة، وبذلك لم يعط حياة الشاعر أهمية تذكر إلى جانب شعره، بل إنه ذهب إلى حد القول بأن تعليق أهمية كبيرة على حياة الشاعر قد يعوق فهم القصيدة ذاتها، ورأيته يقسم مراحل حياته الشخصية تقسيماً قريباً من التقسيم الذى وجدته فى ذوقى الخاص، فقد بدأ معجباً بشعر البطولة، ثم مر بفترة رومانسية، ولكن هذه الفترة الرومانسية لم تلبث أن انتهت عنده وهو فى التاسعة عشرة لتبدأ عنده الفترة الموضوعية، التى أصبح فيها متجهاً إلى القصيدة بصفتها «معادلاً موضوعياً» للمشاعر، أى كونها معماراً لغوياً له هندسته ونسقه الخاصان به، مما يجعلها مستقلة عن البيئة التى قيلت فيها، وعن حياة الشاعر التى قالها. ونتيجة لذلك فإن المتعة المتحصلة منها متعة متصلة بهذه الفلسفة التركيبية، وبهذه الهندسة الخاصة، وليست متصلة بأية عنصر من خارج القصيدة.

لقد وجدت فى نفسى استجابة للكثير مما قال اليوت . وصحيح أننى لم أتخل له بسهولة عن الروح الرومانسية التى كانت عميقة الجذور فى نفسى ، ولكن الجانب المتعلق بنضج رد الفعل الناشئ من تركيب القصيدة، لا من العوامل الخارجية، راق لى إلى أقصى حد . وكنت أدرك أن كلام اليوت ناشئ من طبيعة شعر ، بيته وبين طبيعة الشعر العربى بون بعيد، ولذلك لم أذهب معه بعيداً فى «معادله الموضوعى» القائم على الموقف الشعرى الذى هو من خصائص الشعر الدرامى .

صراع مع الطبيعة، أو صراع مع الفن!

لا أدرى متى قرأت - أو سمعت - القصيدة المنسوبة إلى الشاعر الصعلوك بشر بن عوانة - والتي يصف صراعا بينه وبين أسد - لأول مرة، ولا بد أن ذلك كان من زمن بعيد جداً. ربما كان خلال أقامتى فى القرية، أول عهدى بالتعليم المنظم، وخلال اشتغالى بحفظ القرآن الكريم (ومعنى هذا أنه مر على هذا التاريخ حوالى خمسة وأربعين عاماً)، وربما كان بعد ذلك بقليل؛ ولكن القصيدة لم تفارقنى منذ ذلك قط، فقد بقيت معانى ضخمة تتردد فى ذهنى، كما بقيت أصواتاً منسجمة تشكل فى أذنى، وأهم من ذلك كله بقيت قيما روحية تموج بها نفسى، وخيالات ورموزا تختفى فى وعى الباطن لتظهر فى ذاكرتى من جديد. كم مرة رددت أبياتها لنفسى، وكم مرة رددتها لأصدقائى وطلابى وأقربائى! ولكننى أدرى أنها لم تفلتنى، ولم أفلتها، منذ أن أنضمت إلى خبراتى. كنت أقلبها على وجوهها، وتقلبنى هى على كل جنب. وكنت أدعو غيرى إلى عالمها الغريب فيستجيب بعض الناس، وينكر على ذلك بعض الناس، ولا يحفل بقولى معظم الناس، ومع ذلك استمرت القصيدة «حاضرة - غائبة» فى نفسى، أستظهرها بصوت مسموع حين أفيلت من زحمة الحياة عائداً إلى بيتى فى مصر الجديدة، وبخاصة وقت اشتداد الضغط الذهنى والعاطفى على من كثرة العسل، أو من كثرة التفكير فى شئون الحياة، وتقلبات الدنيا، وفى لحظات انقشاع الوهم عن عينى فى أمر من الأمور هنا

وهناك، وفى السنوات الأخيرة لاحظت أننى أتذكر أبيات هذه القصيدة فى فترات متقاربة. وقد نما هذا التقارب مع الزمن حتى أصبح ظاهرة فى حياتى، ثم ظاهرة ضاغطة على نفسى وعقلى حفزتنى إلى التماس القصيدة فى مصدر صحيح - ولم أكن أعرف لها مصدرا طوال هذه السنوات التى تقترب من نصف القرن! - ولم يطل التماسى لها فوجدتها «متلاثة» فى «المقامة البشرية» لبديع الزمان الهمذانى.

ولا يعينى الآن - بعد أن وجدتتها - أن تكون لشاعر حقيقى جاهلى يدعى بشر ابن عوانة، أو أن تكون من شعر بديع الزمان، وأن بشر بن عوانة لم يوجد قط، فبحسبى أن القصيدة نص مائل الآن أمام عينى. إنها ملكى، وأستطيع أن أقلب فيها النظر بكامل حرىتى.

داومت القراءة، ومزجت «الذكريات» بالحاضر، ومزجتها معا بالمستقبل، مستخدماً فى ذلك طاقة الخيال التى من الله بها على، كما من بها على الآخرين، وأكملت كل ذلك بكتب جيدة قرأتها، وبأفكار ناس تحاورت معهم، وبرؤيتى فى أسفار قمت بها فى أرجاء الدنيا، وبقاعات دراسية أقيمت فيها طالبا ومعلماً، وبرؤى تخيلنى فأمسك ببعضها، وأكد أراها رأى العين، وأطمئن إليها أطمئناناً شبه يقينى.

ومضى على زمن أصبحت بعده مهياً لفهم أفضل للقصيدة فزاد قلقي بزيادة «ضغط» القصيدة على روحى وذهنى، وأصبحت - فى النهاية - شغلى الشاغل. ولاحظت أنها احتلت بؤرة شعورى، واهتمامى، ودفعت ببقية المشاغل حتى واجباتى اليومية فى نواحي نشاط الحياة إلى حواف الاهتمام. وعندئذ صح عندى أنه أصبح من الواجب على أن أشرك قارئى فيما لدى من قول عن هذه القصيدة. وأنا لا أبتغى بهذا غاية أبعد من أن أقرأ معه (لا له) عملاً شعرياً من التراث

العربى يجعله أكثر احساسا بهذا العمل ، معناه ومعماراه وأدوات تشكيله ، ومراميه الذهنية والروحية (أو على الأقل ما استطعت تحصيله والتعبير عنه من ذلك). فإذا تحقق هذا الغرض أدى كلامى فائدته التى قصدت إليها على نحو كامل ، وإذا لم يتحقق فلا بأس ولا خطر ، ولن يكون الإخفاق (إخفاقى فى التعبير أو إخفاق القارئ فى تحصيل فائدة مما أقول) أول أو آخر كلام يقال ويذهب أدراج الرياح . إن عقيدتى لا تزال ثابتة فى أن النقد الأدبى هو علم (أو فن!) قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن معناها وقيمتها (أو تكشف عن معناها ومن ثم عن قيمتها) ، وكلما تقدم بى العمر رسخت عقيدتى هذه ، واتضح لعينى عقم الحديث عن النظريات (وبخاصة النظريات المستوردة التى قضيت أنا نفسى لديها فترة من العمر ثم اقتصررت علاقتى بها على المعرفة التى أثقف بها نفسى دون الاستخدام الحرفى لها) وعن الكلام العام الذى لا يتجاوز سطح الأمور ، وعقم تاريخ الأدب (بالمعنى الذى نفهمه ونستخدمه فى كتبنا) ، وعقم تطبيق مناهج العلوم الأخرى (إنسانية أو تجريبية) على نصوص الأدب ، وعقم عادات أخرى كثيرة فى حياتنا الأدبية .

ولا أرى مجالاً يصلح للتحدى أمام المشتغلين بالنقد الأدبى سوى أن يتقدموا إلى قراءة (أو «دراسة» أو قل ما شئت!) نصوصه ، متسحلين بأكبر قدر من الثقافة التى تظهر فى مدى نجاح صاحبها فى التغلغل إلى أعماق نقطة ممكنة فى كيان النص ، لا فى استعادة أمور حرفية من نظرية كذا أو كذا ، ولا فى قسر نصوص الأدب العربى على الاستجابة إلى ما جد بيئات أخرى . والمقياس الذى أرتضيه لنفسى وللآخرين هو : «قل لى كيف تقرأ النص الأدبى أقل لك أى نوع من المشتغلين بالنقد أنت» .

وأود، قبل أن أتناول نص القصيدة، أن أحدد موقفى من نقطتين بعينهما: الأولى متصلة بحياة الشاعر، ويمكن تلخيصها فى السؤال التالى: إلى أى حد نحن محتاجون - لفهم هذه القصيدة - إلى أن نعرض لحياة بشر بن عوانة؟ إن معلومات قليلة جداً متاحة لنا عن هذا الشاعر، ولكن أيشكل نقص هذه المعلومات عقبة تهدد فهم القصيدة نفسها فهما كاملاً؟ وحتى لو كانت المعلومات الموجودة لدينا عن حياة الشاعر وفيرة، أيلزم أن نعرض القصيدة بإزاء هذه الحياة، ونحزن إذا تعارضتا، ونسر إذا توافقتا؟

إننى بكل صراحة - وبدون أدنى مواربة - لا أرى أن القارئ الناقد محتاج إلى شئ من حياة الشاعر لفهم شعره على المستوى التحليلى النقدى، وذلك لسبب واضح لدى - ويسير غاية اليسر - وهو أن القصيدة لها حياتها الخاصة التى لا تتوازى، ولا تتقاطع، مع حياة الشاعر على الإطلاق، فحياة الشاعر - باعتباره شخصاً - كحياتى - باعتبارى شخصاً - لا تزيد عن ذلك ولا تنقص، وإذا كانت حياتى الشخصية لا تساعد قارئ مقالى هذا قليلاً أو كثيراً، فحياة بشر بن عوانة بالمثل لا تساعد قارئ قصيدته قليلاً أو كثيراً. وهب أننا لا نعلم أدنى شئ عن صاحب هذه القصيدة أيعنى هذا أنها مستعصية على التحليل النقدى، أو أن تحليلها سيقى ناقصاً بالضرورة نتيجة لعدم معرفتنا بحياة صاحبها؟ ومن أدرانا بأن القدر الذى يمكن جمعه من أخبار حياة بشر بن عوانة قدر صحيح؟ وكيف يساعدنا - وهو حياة منقضية - على فهم القصيدة الشعرية (وهى حياة ماثلة ومستمرة)؟.

إن التعلق بفهم الشعر فى ضوء حياة الشاعر وحياة الشاعر فى ضوء شعره، وتردد العناوين العقيمة من مثل (فلان: حياته وشعره) فى أبحاث الطلاب، وغير الطلاب، لدليل قوى على عدم نضج الفكرة التى تحكم قطاعاً كبيراً من قطاعات الدرس الأدبى لدينا. إنه ليعنى فهم الشعر على أنه انعكاس حرفى لحياة صاحبه، وحياة الشاعر على أنها بدورها صورة حرفية لما نجده فى شعره، وحقيقة الأمر تختلف عن هذا اختلافاً بيناً. الشعر يخضع فى منطقته لأمر متصلة بالتراث الأدبى

والنوع الشعرى، وأمور متصلة بتقاليد التعبير، مفردات اللغة، وصياغة العبارة، ونسيج الأسلوب، وإيقاع التركيب، والتصوير، ومراعاة النسب والأبعاد، وكيفية الرصف اللغوى، وأمور أخرى كثيرة جدا فى تقاليد التعبير، فى حين أن الحياة الشخصية تخضع فى منطقتها لأمور مادية عملية تتشكل طبقا لما يمليه منطق الناس وعلاقاتهم فى حياتهم اليومية، فكيف يمكن التماس تفسير لهذا فى ضوء ذلك؟

والشاعر قد يعبر عن شىء فى حياته، وقد يعبر عن شىء تفتقر إليه حياته. وفى الحالات التى يعبر فيها عن شىء فى حياته، لا يعبر عن ذلك على نحو مباشر (وكيف يكون التعبير على نحو مباشر شعرا؟)، إنما يقيم من هذا الشىء نسقا شعريا. هذا النسق الشعرى لا يمكن أن يقام إلا على أساس من التقاليد «الشعرية» التى أشرت إلى بعضها، والتى تنتمى - بالضرورة - إلى نظام خارج حياة الشاعر.

لقد نسف «اليوت» فى مبرحلة مبكرة جداً من مراحل تفكيره النقدي فكرة «النقد البيوجرافى» نسفاً، وجاء «وارين» «وويليك» فأجهزا على البقية الباقية منها، ومع ذلك لا يزال لها فى حياتنا النقدية بريق عجيب، ولا تفسير عندى لهذا البريق إلا الاستئانة الكسول إلى جمع معلومات من هنا ومعلومات من هناك عن حياة الشاعر، ثم شرح الشعر شرحاً سطحياً يطرد (أو لا يطرد) مع هذه الحياة، وذلك كله لا يقدم شيئاً مفيداً لحركة النقد الأدبى، التى لن تستفيد إلا إذا نهضت على تطوير منهج موضوعى ناضج فى تحليل النصوص.

أما النقطة الثانية فمتعلقة بعلاقة الواقع الشعرى بالواقع المادى (وهى ليست لذلك بعيدة جداً عن النقطة السابقة). لقد قيل لنا - فى قصة لا يمكن القطع بصحتها - أن بشر بن عوانة فى هذه القصيدة يصف صراعه مع أسد التقى به فى رحلة له قام بها تهدف إلى توفير المهر الكبير المفروض عليه ليتزوج ابنة عم له تدعى فاطمة. والسؤال الذى ينبغى أن يوجه، وينبغى أن يجاب عليه هو: هل من الضرورى أن يكون قد نشب صراع فعلى بين الشاعر والأسد؟ أقول إنه ليس من

الضرورى أن يكون قد نشب صراع فعلى بين الشاعر والأسد؟ أى أنه ليس من الضرورى لتكسب القصيدة شرعيتها أن يكون لها أساس من الواقع، وأن الذى نشهده أمامنا فى القصيدة واقع فنى مكتمل، سواء أكان صورة فنية معتمدة على حادثة فعلية أم كان صورة فنية معتمدة على حادثة خيالية. ولا يضير القصيدة مطلقاً أن تكون الحادثة التى تبنى عليها محض خيال.

إن الذى نراه فى القصيدة ليس شجاراً بين رجل وأسد (وكيف يمكن أن يكون؟)، إنما هو على الحقيقة محاكاة شجار تم فى صورة لغة خاصة موسيقية تتبع هندسة خاصة تجعل منها قصيدة. ولو كان ما نراه أمامنا فى القصيدة شجاراً لوجب أن نعد تصوير عنتره قتله أعداءه «أحداث قتل»، ولوجب أن نعد خمريات أبى نواس «شرب خمر»، ولوجب أن نأخذ عطيلاً بدم ديدمونة فى مسرحية شكسبير الشهيرة، ولا نقلب - نتيجة ذلك - معنى الأدب رأساً على عقب.

وينبغى ألا نغل من التذكير بهذه الحقيقة - على وضوحها - وهى أن ما نراه أمامنا فى العمل الأدبى «شعراً أو نثراً» نيس أحياناً على الحقيقة، وإنما هو «أيهام» أو «تخييل» كما يقول حازم القرطاجنى. ونحن إذا سلمنا بهذا انفتح أمامنا باب واسع لإعادة تشكيل المعنى الأدبى من داخل الأدب، بعيداً عن الأفكار المغلوطة عن نوع العلاقة الموجودة بين الواقع المادى «والواقع الشعرى»:

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| (١) أفأطمُّ لو شهدتِ بطنِ خبثِ | وقد لاقى الهزبرُ أخاك بشراً |
| (٢) إذا لرأيتِ ليلثاً زارَ ليلثاً | هزبراً أغلببـاً لاقى هزبراً |
| (٣) تبهنس إذ تقاعس عنه مهري | محاذرة فقلت: عقرت مهرا |
| (٤) أنل قدميَ ظهرَ الأرضِ إنى | رأيت الأرض أثبت منك ظهرا |
| (٥) وقلت له وقد أبدى نصالا | محددةً ووجهها مكفهراً |
| (٦) يكفكفُ غيلةً إحدى يديه | ويبسط للوثوب على أخرى |

- (٧) يُدلِّ بمخلبٍ وبِحسد نابٍ
 (٨) وفي يمناي ماضى الحدّ أبقى
 (٩) ألم يبلُغكَ ما فعلت ظُبَاهُ
 (١٠) وقلبي مثل قلبك ليس يخشى
 (١١) وأنت تروم للأشبال قوتاً
 (١٢) ففيم تسومُ مثلي أن يولىَّ
 (١٣) نصحتك فالتمس ياليت غيري
 (١٤) فلما ظن أن الغشَّ نصحي
 (١٥) مشى ومشيت من أسدين راما
 (١٦) هزرتُ له الحُسامَ فخلت أني
 (١٧) وجدت له بجائشة أرتة
 (١٨) وأطلقت المهندَ من يميني
 (١٩) فخر مجندلاً بدم كآني
 (٢٠) وقلت له يعزُّ عليّ أنيَّ
 (٢١) ولكن رمت شيئاً لم يرمه
 (٢٢) تحاولُ أن تعلمني فرارا؟
 (٢٣) فلا تجزع فقد لاقيت حراً
 (٢٤) فإن تك قد قتلت فليس عارا
- وبا للحظات تحسبهن جمرا
 بمضربه قراع الموت أثرا
 بكاظمة غداة لقيتُ عمرا
 مُصاولَةً فكيف يخاف ذعرا
 وأطلبُ لابنة الأعمام مهرا
 ويجعل في يديك النفسَ قسرا
 طعاماً إن لحمي كان مُراً
 وخالفني كآني قلت هجرا
 مراما كان إذ طلباهُ وعرا
 سللت به لدى الظلماء فجرا
 بأن كذبتَه ما متته غدرا
 فقد له من الأضلاع عشرا
 هدمت به بناءً مشمخراً
 قتلت مناسبى جلدأ وفخراً
 سواك فلم أطق يا ليث صبرا
 لعمر أيبك قد حاولت نُكرا!
 يحاذر أن يعاب فمت حراً
 فتقد لاقيت ذا طرفين حراً

تتقدم هذه القصيدة نحو هدفها بخطوات واثقة، وثوق المقاتلين الشجعان النبلاء. وهى تتكون من مدخل يستغرق أربعة أبيات (١ - ٤)، يليه تحضير طويل للاشتباك الفعلى يستغرق تسعة أبيات (٥ - ١٣). وهذا التحضير يصور «معركة كلامية»، أو استعراضاً لقوة الجانبين، أو عملية «جس نبض» محسوبة تقوم بها كل قوة للقوة الأخرى. ويأتى بعد التحضير التحام سريع تحسم به المعركة يستغرق ستة أبيات (١٤ - ١٩)، ثم تختتم القصيدة بتعليق متوازن على المعركة فى خمسة أبيات يكشف عن مزيد من القيم، وعن إنصاف للنفس والغير فى صراع الأنداد (٢٠ - ٢٤).

يقيم البيت الأول للقصيدة بعض الركائز المهمة التى ستبنى عليها، والتى ستظل تكون عناصر فاعله خلال العمل الشعرى كله. وهذه الركائز هى «المراجع» التى لا يستقيم «الخطاب الشعرى» بدونها، وستحظى هذه المراجع بإشارات بعضها خاطف، وبعضها مفصل، وذلك حتى آخر مرحلة من مراحل القصيدة، مكونة بذلك أصل «النسيج الشعرى، الذى منه تبدأ الأفعال، وإليه ترتد.

وأولى هذه الركائز - أو المراجع الشعرية - بشرى (أفاطم)، وثانيها مكانى هو «ميدان المعركة» (بطن خبت)، وثالثها خليط من الحيوان والبشر، وهو عنصراً الصراع (الهزير + أخاك بشراً)، ورابعها مجموعة من الروابط الفعلية التى تعطى الحدث معناه، وحركته الضرورية (شهدت + لاقى). ويرجع التعبير عن الأخوة (أخاك) إلى «أفاطم»، ولكنه يشيع فى الوقت ذاته جواً من المساواة (أو الإخاء) فى السياق كله، ومن ثم فهو يرهص ارهاصاً شديداً - ومبكراً - بفكرة «توازن القوى» التى تنتظم القصيدة كلها.

وإذ يتقدم البناء الشعرى تختفى بعض «المراجع» الثانوية، ويتضاءل أثر بعضها، فينفسح بذلك المجال للمراجع الأساسية لتأخذ مكانها البارز بصفاتها الأطراف المؤسسة للصراع. وهكذا لا يتبقى أمامنا فى البيت الثانى سوى «الفعل» (رأيت - زار - لاقى)، «والفاعل» (أو طرفا الصراع - ليثا + ليثا + هزبرا + هزبرا). وتوزع الصفات والأفعال والأسماء بالعدل والقسطاس دليل قوى على توازن البنية، وهو - كذلك - دليل قوى على تعادل كفتى الميزان، أو بعبارة جارية دليل على «توازن القوى». وهذا هو الذى يسوّغ افتراض وصف كامن - نكاد نراه رأى العين - إثر كلمة «هزبرا» الثانية، فطبقا لاعتدال ميزان القوى لا بد أن يكون «الهزبر» الثانى أغلب ما دام «الهزبر» الأول أغلب.

ولأننا لا نزال فى المقدمة نرى أن القصيدة تسمج بظهور بعض العناصر «المرجعية» المستحدثة، ولكن بعضها ما يكاد يبرز حتى يختفى إلى الأبد، وفى هذا دليل على أن من «المراجع» ما يساعد على تقدم البنية الشعرية ببقائه مؤثرا فاعلاً، ومنها ما يساعد على تقدم تلك البنية بإسقاطه إذ لم تثبت فعاليته. لكأن القاعدة فى الشعر أن العنصر الذى لا يتقدم بنا لا يبقينا حيث نحن بل يتأخر بنا، وإذن فمن الخير التخلص منه فوراً، وذلك هو مغزى ظهور عنصر «حيوانى مستأنس» هو المهر، ثم وضعه موضع الاختبار فى الفعل، ولكنه سرعان ما يخفق (تقاعس عنه مهري)، ويخفق جينا (محاذرة)، فيكاد يسبب بإخفاقه اضطراب ميزان القوى، غير أن الغضبة الكبرى على هذا المهر، والتي استغرقت فى القصيدة جزءاً من البيت الثالث، وكّل البيت الرابع، أعادت الأمور إلى توازنها: فقلت عقرت مهرا.

أتل قدمى ظهر الأرض إنسى

وجدت الأرض أثبت منك ظهرا

وعودة القوى إلى توازنها لم تتحقق بالتعويض عن تقاعس المهر بتلك الغضبة الكبرى، بل تحققت بالتخلص منه جملة ، فعاد الصراع بذلك صراع راجل لراجل (لا راكب لراجل كما كان الأمر فى حالة وجوده)، وبذلك تكون العودة إلى حرب «المشاة» هى التى حفظت للصراع توازنه، مزيلة بذلك أية شبهة فى فرص إضافية تتاح لجانب دون آخر، غير شجاعة القلب، ومهارة القتال، وغير السلاح «الإنسانى» التقليدى (الذى هو السيف) مقابلا بأسلحة الأسد التقليدية.

تقدم القصيدة بعد هذه التوطئة المؤثرة نوعا من «الحرب الكلامية» التى تسبق الالتحام القتالى، وهى حرب تجرى فى شكل «مونولوج داخلى» يقوم به أحد طرفى صراع. ولكن قيام طرف واحد به لا يخل بالتوازن لأن هذا الطرف يؤدي بهذا المونولوج عن نفسه وعن الطرف الآخر على قدم المساواة. هذا «المونولوج الداخلى» يكشف عن الأسلحة التى يتسلح بها الطيرفان، وهى تبدأ بالطرف الصامت الذى «يستعرض» أسلحته عامدا إلى اضعاف مقاومة الخصم من نواح شتى. إنه يبدى (نصالا محددة، ووجهها مكفهرًا) وهما سلاحان يهدف بالأول منهما إلى معادلة ما يحمله الطرف المقابل من سلاح (وقارن بين «النصال المحددة» هنا وبين «ماضى الحد» الذى سيأتى ذكرة فى البيت الثامن). أما السلاح الثانى فيهدف به إلى ضمان التخويف المعنوى (الناشئ من الوجه المكفهر) إلى التخويف الحسى الناشئ «النصال المحددة». وهكذا تساند «الحرب النفسية» حمل السلاح. ومن الحق أن نقول إن هذه الحرب النفسية بدأت من جانب العدو فى مرحلة مبكرة. وذلك حين «تبهنس» الأسد إذ تقاعس المهر.

وهذه الحرب النفسية تطول طولا مقصودا:

يكفكف غيلة إحدئى يديه ويبسط للوثوب على أخرى

وهو طول يبدو وكأنه لا يقف عند حد، وكأنه يهدف إلى الوصول بالمعركة إلى نهايتها حتى من قبل أن تبدأ على الإطلاق، وذلك عن طريق «التخويف المعنوى» هذا. إنه يطور التخويف عن طريق «الإدلال» هذه المرة (يدل بمخلب وبسحد ناب) فهو يضيف «المخلب» هنا إلى «حد الناب» الذى كان قد أبرزه هناك «أبدى نصالا محددة). وهذا التطوير يراد به تصعيد الإحساس بالخوف بإعطاء الانطباع بأن نتيجة المعركة أمر مفروغ منه، وبأن هذا «الإدلال» ليس استعراض الحرب بقدرما هو استعراض النصر. على أن الأسلحة لم تنته بعد؛ «فالوجه المكهفر» هناك يسانده هنا من جديد، ومن ثم يضاعف من أثره، بريق غريب فى العينين (باللحظات تحسبهن جمرا) فما الذى يمكن أن نفهمه من المقابلة بين الوجه المكهفر وبين البريق الشبيه بالجمر فى العينين إذا لم يمكن أن نفهم منهما أن حدة الغضب الطبيعى قد مازجها - أن لم نقل حل محلها - نوع من الاستعراض التخويفى الهادئ المقصود لذاته الذى يمتزج فيه الفعل الطبيعى بالفعل التمثيلى. وإذن فقد استخدم الوحش كل أعضائه استخداماً ما هرا باهراً بلغ ذروة تأثيره فى تسليط عينيه الملتهبتين على الخصم. ترى هل فعل ذلك لينومه تنوياً «مغناطيسياً» يصيبه بنوع من الشلل الذاتى الذى يغنيه (الوحش) حتى عن مجرد الهجوم الفعلى؟

عند هذا الحد يبدأ دور الطرف الآخر فى استعراض ما لديه (وتأمل كيف استعرض أسلحة خصمه أولاً، وذلك ليؤكد التوازن فى توزيع الفرص بينه وبينه، فما دام هو الذى يقوم بحكاية الحال ويؤدى «المونولوج» فلا أقل من أن يعرض خصمه عن ذلك بالكلام عنه أولاً).

وإذا كانت أسلحة الخصم الأول متنوعة فإن أسلحة الخصم الآخر متنوعة جداً؛ فمنها ما هو حسى، ومنها ما هو معنوى، ومنها ما يتصل بالأهداف العملية، ومنها

ما يتصل بالحجج المنطقية؟ ففى الناحية الأولى يوجد سيف (ماضى الحد)، وهو يقدم هنا لا بصفته المحسوسة فحسب وإنما بتاريخه كذلك .

ألم يبلغك ما فعلت ظباه بكاظمة غداة لقيت عمرا؟

فهو سيف يمتلك البعدين، البعد الحاضر المرئى المتمثل فى (ماضى الحد) والبعد التاريخى الذى يكشف عن تجربته السابقة، وبإلها من تجربة تلك التى طبقت شهرتها الدنيا، وعجيب ألا يبلغ ذكرها سمع الحيوان الأعجم!

وفى الناحية الثانية يوجد الرصيد المعنوى المتمثل فى شجاعة القلب، والذى يتوازن مع شجاعة قلب الخصم - دون زيادة أو نقصان - فتكون النتيجة المنطقية الوحيدة لهذا التوازن نتيجة يفهما هذا الخصم حق الفهم .

وقلبى مثل قلبك ليس يخشى مصاولة فكيف يخاف ذعرا

وفى الناحية الثالثة ينشأ نوع جديد من التكافؤ عن طريق المقارنة بين أهداف كل خصم، وهى أهداف تتوحد فى ارتباطها بدافع واحد حيوى هو بقاء النوع:

وأنت تروم للأشبال قوتا وأطلب لابنة الأعمام مهرا

وفى الناحية الرابعة - التى تستغرق البيتين الثانى عشر والثالث عشر - تقدم النتيجة ملخصة ويسدى النصح فى سخرية:

فقيم تسوم مثلى أن يولى ويجعل فى يديك النفس قسرا

نصحتك فالتمس باليـث غيرى طعاما إن لحمى كان مرا

وتأمل ما فى العبارة الأخيرة «إن لحمى كان مرا» من عودة - غير مباشرة - إلى استعراض القوة .

وبهذا القدر من استعراض القوى يبلغ الصراع نقطة حرجة، ويصل «الفعل الشعرى» إلى مفترق طرق، ويتحتم حدوث «انعطاف» فى جهة أو أخرى، ومعنى هذا أننا نتوقع الآن تطورا حاسما هنا أو هناك. وهذا التطور الحاسم محتاج إلى «مفصل» أو «معبر» يسهل به الانتقال من «كتلة» شعيرية إلى «كتلة» أخرى. وقد جاء هذا «المفصل» أو «المعبر» متمثلا فى البيت الرابع عشر من القصيدة:

فلما ظن أن الغش نصحى وخالفنى كأنى قلت هجرا

وهو «معبر» طبيعى إلى أقصى حد، لأنه يتكون من مادة هى مزيج مما مضى، ومما سيأتى، وفى الناحية الأولى نجد (فلما ظن أن الغش نصحى)، وفى الناحية الأخرى نجد (وخالفنى كأنى قلت هجرا). وهذا البيت «المعبر» لا يقوم فحسب بمهمة الربط الذى يسمح بتداخل الأجزاء بعضها فى بعض على نحو فعال، وإنما «يشى» بذلك، ولا يصرح به، وذلك لأنه يحتوى - من ناحية - على «وخالفنى» (ومن يخالف فى سياق استعراض القوى السابق يحل عليه العقاب)، ولأنه من ناحية أخرى يعلق الجواب، فتبقى أنفاسنا معلقة بتعلقه.

وفى هذا الجو المتوتر إلى أقصى حد تتقدم القصيدة إلى ذروتها، أو إلى «الفعل الشعرى» الحاسم. وحين أقول «تتقدم» أكاد أعنى هذا حرفيا، ذلك أن أول ما يطالعنا هنا هو «مشى ومشيت». وهى صيغة تحقق فى السياق جوا من «المساواة» المطلقة، «والتكافؤ» المطلق. وهذا الجو يعلن عن نفسه بعد ذلك فى أكثر من مظهر، فهذا الزحف يتم من الجانبين فى اللحظة ذاتها. ولطرف الزحف اسم واحد (من أسدين)، وهما يشتركان على نحو مطلق فى أن لكل منهما هدفا (راما مراما)، وهذا الهدف موصوف بالصفة ذاتها (كان إذ طلباه وعرا)، فأى توزيع لعناصر الموقف يمكن أن يكون أكثر اعتدالا من هذا؟ وأى توازن يمكن أن يتحقق

من طريق أدق من استخدام فعلين من مادة واحدة يفصل بينهما حرف من حروف المساواة (مشى ومشيت) ثم مزج طرفى الصراع فى صيغة واحدة، اسما وهدفا وصفة هدف (من أسدين راما مراما . . وعرا)؟

لقد انبعث «البريق» من قبل من أسلحة الخصمين (نصلا محددة - حد ناب وباللحظات - تحسبهن جمرا - ماضى الحد ، وهو يتركز الآن - فى اللحظة الحاسمة فى صورة خاطفة تؤديها العبارة الشعرية (سللت به لدى الظلماء فجرا). وهذا البريق الكاشف الخاطف، المكثف، تصاحبه حالة من الكشف المعنوى تكون له عمقا دافعا به إلى تحقيق نتيجته الطبيعية الباهرة. ثمة حركة حسية ماثلة فى عبارة (هززت له الحسام) تقابلها ، وترفدها وتحقق فعاليتها ومن ثم تأثيرها، حركة معنوية مواراة فى عبارة (وجدت له بجائشة)، وتضافر التعبيرين هو الذى يجعل الفعل الشعرى فعلا حيا إيجابيا يؤتى ثماره السريعة الحاسمة فتجئ الذروة الشعرية متألفة تألقا عجيبا فى البيتين الثامن عشر والتاسع عشر من القصيدة. لكأن المعركة حسمت فى نفس الشاعر (حين جاد بجائشة) قبل أن تحسم فى ميدان القتال (وقد أشرت من قبل إلى أن الخصم كان يحاول فعل شىء من ذلك حين كان يدل بمخلب ويحد ناب، فهذه الجائشة التى أكدت لديه - قبل أن يستخدم السلاح - بأن أمنيات الخصم أصبحت أكاذيب تذورها الرياح: بأن كذبت ما منته غدرا) فالضربة المادية الحاسمة تجئ تحقيقا فعليا لضربة معنوية حاسمة سابقة عليها هى الجود بالنفس، وكأن الذى لا وجود بنفسه قبل أن وجود بضربة من سلاحه لا يمكن أن يثق فى تحقيق النصر:

وأطلقت المهند من يمىنى فقد له من الأضلاع عشرا

فخر مجدلا بدم كانى هدمت به بناء مسمخرا

كيف يمكن أن نتصور استخدام السيف على أنه «إطلاق» السيف دون أن

نصوره وكأنه «طلقة» سهم أو رصاصة؟ إنه يرى - لمهارة تسديده وسرعة إصابته - كأنه انفصل عن يد صاحبه، أو تراه استخدمه بطريقة «رشق السلاح»؟ أيا كان الأمر فقد أتت النتيجة المترتبة على أنه إطلاق (لا طعن أو ضرب مثلا) نتيجة باهرة ومدمرة فى آن، أو لنقل إنها باهرة لأنها مدمرة. ولا يمكن فى هذا السياق أن تكون باهرة على أى نحو آخر. إنها نتيجة متساوقة إلى أقصى حد مع مقدمتها. فلو أنه ضرب بالمهند لحطم أو كسر (أو قل ما تشاء فى هذا الإطار) ولكنه أطلق فقد (ولكل فعل نتيجته التى تتلاءم معه). أما الأضلاع العشر فلا حرج فى أن تكون إحدى عشرة، ولا حرج فى أن تبقى كما هى عشرة، والمهم أن الفعل تمخض عن هذا النوع من الأنهباء العظيم لهذا النوع من البناء الهائل. لقد خر البناء الشامخ كأنه سقف، أو كأنه حصن، أو كأنه جبل، أو كأنه كيان خرافى مترامى «الجوانب»، أو مترامى «الأصوات». لكأن هذا البناء العظيم خر (أو هد) على أربع مراحل، نسمعها مبتاطنة، ونكاد نراها متداعية مرحلة مرحلة فى هذا البنية الصوتية المترامية الجوانب «مشمخرا» (أو لنقرأ بالطريقة البطيئة : مش / م / خر / را).

لقد بلغت عقدة «الفعل الشعري» الآن مداها، وأحكمت مراحلها، من مدخل، إلى عرض، إلى ذروة، ولكن «الشفاء»، أو «التطهير»، أو «تأمل ما كان»، أو «ما بعد المعركة»، لا يزال محتاجا إلى معادل شعري، ونحن نرى هذا متحققا فى الأبيات الخمسة الأخيرة من القصيدة. وقد يقال إن خمسة أبيات من أربعة وعشرين بيتا (هى عدد أبيات القصيدة) كثير على «الخاتمة»، ولكننا إذا استحضرننا معنى أن يأخذ الإنسان نفس خلاص عميقا بعد أزمة شديدة تحتبس فيها لأنفاس، صح لدينا أن هذا العدد من الأبيات لا يخل بتوازن حركات القصيدة المتوالية (لا أستثنى من ذلك جانب التوازن الكمي).

والآن، ما الذى تؤدى بالضبط هذه «الأبيات - الخاتمة» ؟ وهل ما يمكن أن يبدو على سطحها من تلخيص لمواقف مرت من قبل هو كل ما تحمله من قيمة؟ إن نظرة إضافية إلى مسألة «الإنصاف»، أو «العدل»، أو «التوازن» التى تنتظم القصيدة من أولها إلى آخرها، قد تضع هذه الأبيات الأخيرة فى وضعها الصحيح، بصفتها «قوة رابطة» مركز التوازن هذا، مؤكدة له، ومهيمنة عليه، ومضيفة إليه - بعين الفاحص المراجع - مزيدا من المادة فى كفتى الميزان، وذلك حتى تطمئن النفس إلى أن «الاعتدال» أصبح متحققا مائة فى المائة.

إن العودة إلى «مناجاة النفس» فى خاتمة القصيدة تتيح فرصة لنوع من التأمل الصافى المركز. وما أشبه بداية هذا التأمل برثاء صديق عزيز (يعز على!). لقد اضطرع الندان، وحين حسم الصراع لم يبق أثر للعداوة، بل إنى أقول إن روح العداوة لم يبد له أثر فى أية مرحلة من مراحل الصراع فى القصيدة. أما هنا فالترب الحميم متحقق فى أشد حالاته، كما أشرت، وفى أوثقها عرى (قتلت مناسبى)، وفى أكثرها دلالة على الإعجاب المتضاعف المعبر عنه فى وصفين متتابعين متضافرين (جلدا وفخرا).

ويتحول هذا الرثاء الحزين - بإدامة التأمل فيه وفى جذوره - إلى شىء أشبه بعتاب صديقين بعد موجة جفاء، وهو عتاب يتدرج من نبرة محايدة (ولكن رمت شيئا لم يرمه سواك)، إلى نبرة اعتذارية تفسيرية (فلم أطق يا ليث صبورا) إلى نبرة شبه غاضبة تقف بالأمر كله على حافة التوتر من جديد:

تحاول أن تعلمنى فرارا لعمر أبيك قد حاولت نكرا

وتعود هذه الدورة - بعد اكتمالها - إلى جذر دورة جديدة من التأمل تختتم بها القصيدة، وفى هذه الدورة الختامية تظهر النبرة الرثائية الموسمية (فلا تجزع) مشمولة

من طرفيها بصراع الأنداد - الذى هو لب الفعل الشعرى كله فى القصيدة؛ فقد أكد كل حرته بطريقته، المنتصر الحى الذى (يحاذر أن يعاب)، والمهزوم الميت الذى غامر مغامرة كلنته حياته، ونفت عنه كل أثر للهزيمة بمعناها الجالب للعار:

فإن تك قد قتلت فليس عارا فقد لاقيت ذا طرفين حرا

تلك هى القصيدة الفريدة الغربية المنسوبة إلى الشاعر الصعلوك بشر بن عوانة . وهى مغامرة شعرية جريئة تعادل المغامرة الواقعية التى يمكن أن نتصورها فى لقاء إنسان نموذج (الشاعر، الفارس، الصعلوك) بخطر نموذج (الوحش فى نموذجه الأعلى = الأسد)، وقد جرت إلى نهايتها فى إطار قصصى محبوك الأطراف، من مدخل، إلى عرض، إلى تأزم، إلى ذروة، إلى انفراج . على أن كونها قصة محبوك الأطراف لا يكشف وحدة عن قيمتها، وأثرها فى نفس قارئها، إذ إنه لا يصف سوى إطار القصيدة، والإطار - مهما كان محبوكا - يبقى إطاراً، أى يبقى وسيلة إلى هدف ما . ومن ناحية أخرى قد يكون الإطار محبوكا، ولا يكون أثره بالغا، أما فى حالتنا هذه فقد نجح الإطار المحبوك فى إبراز القيم الذهنية الروحية التى هى غاية من غايات هذا الأسلوب القصصى «الدرامى» للقصيدة .

لقد كشفت القصيدة - خطوة خطوة ، ومن خلال التجسيد، والتعبير بالمحسوس، وفحص جزئيات الموقف، وإقامة الصراع وإدارته على أكمل وجه - عن تقاليد «المواجهة»، «وأخلاقيات» التعامل وأصول الإحساس بالنفس، والإحساس بالغير، متحولة - فى تعاطف إنسانى غريب - من مستوى التعامل بين الحيوان والبشر إلى مستوى رمزى، يتجاوز أية حادثة بعينها، وأية مخلوقات بعينها، تتوحد فيه الكائنات، وينتقل به الخطاب فى يسر بين عناصر هذا الوجود، فالإنسان يتوجه بالخطاب إلى الأسد، والأسد يعى خطاب الإنسان، بل إن الإنسان

الحى يتوجه باخطاب إلى الأسد الميت، والأسد الميت يعى خطاب الإنسان الحى . وهذا «التواصل» الكامل بين عناصر الوجود هو الذى ينشئ للهزيمة شرفا يتساوى مع شرف الانتصار، وذلك حين تصبح المعركة - لا نتيجتها - هى بؤرة الصراع، فتبرز - من ثم - «أخلاقيات» الصراع فى ضوء جديد.

وتتجلى هذه «الأخلاقيات» فى عدة مستويات فى القصيدة: فى التوازن القولى، الذى ينصف الغير، كما ينصف النفس، ويعطى الخصم الصامت - بل الخصم «المهزوم» الميت - قدرا من «الحضور» يتساوى مع القدر المتحقق للخصم الناطق، المنتصر، الحى ، وفى توازن الصفات الحسية والمعنوية، وفى توازن أساليب المواجهة، وفى توازن الالتحام الحسى . وهى تتجلى - أعمق ما يكون التجلى - فى ذلك النوع الغريب من الالتحام المعنوى الذى انتقل بالموقف كله إلى مستوى رفيع جعل من المنتصر والمنهزم كياناً واحداً. لقد كان الشاعر - فى بداية الصراع وفى أثناءه - يستعير صفات خصمه (ليثا) زار ليثا - هزبرا أغلبا لاقى هزبرا - مشى ومشيت من أسدين) فكأنه بذلك كان ينظر فى مرآة، وعاد فى نهايته يعبر خصمه صفاته (لاقيت حرا، فمت حرا) فكأنه بذلك كان ينظر - من جديد - فى مرآة .



العقاد والشعر النظرية والتطبيق

لم تكن آراء العقاد النقدية التى ردها طول حياته ردود أفعال لما كان سائداً قبله فى الحياة الأدبية، أى أنه لم يقصد بهذه الكتابات مجرد نقض شعر شوقى الذى جاء فوجده متربعاً على عرش الشعر، ممثلاً للمدرسة الكلاسيكية الجديدة. إنما كانت هذه الآراء - فى مرماها البعيد - تحولا ثقافيا أرسى معالم ما يمكن أن نسميه الآن بسياق النقد العربى الحديث. وهذه الآراء النقدية ليست منبته عن آراء العقاد الفكرية والأدبية العامة، وليست منبته عن آرائه فى «العبقريات» وسير الرجال، بل ليست منبته فى واقع الحال عن آرائه السياسية والاجتماعية. ويعنى هذا كله أن العقاد كان يصدر فى كتاباته عن موقف مبدئى واحد؛ يتفرع إلى فروع، ويبقى موحداً، مرثياً فى كل نشاط ذهنى وعاطفى مارسه ذلك الرائد فى حياته الممتدة.

وأول فكرة تناولها فى نظرية الشعر عند العقاد هى فكرة «الصدق الشعرى»؛ فقد دعا إلى قياس مدى الأصالة الشعرية بمدى الصدق فى الشعر. وهذا يعنى أن العقاد ربط الحياة الشعرية بالعالم الداخلى للشاعر، مناهضاً بذلك النظرية الكلاسيكية التى تربطها بالطبيعة الخارجية، ومناهضاً بذلك النظرية الكلاسيكية الجديدة التى تربطها بالطبيعة الخارجية مع إضافة هدف مقصود للشعر يحدثه على حياة المتلقين. وقد رتب العقاد على قضية الصدق الشعرى هذه ضرورة أن يكون الشعر الجيد دليلاً على شخصية قائله؛ فكل شعر ليس عليه سمة صاحبه

إنما هو شعر زائف، وذلك لب النظرية التى طبقها على شعر ابن الرومى فى كتابه «ابن الرومى - حياته من شعره» الذى يقول فى مقدمته :

فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هى تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبير أو الصغر ومن الثراء أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ. وتتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم. وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا حاجسه مما تتألف منه حياة الإنسان».

وفكرة العقاد هنا - فى معنى الشعر الصحيح - ذات شقين، شق رومانسى، يرى الشعر تعبيراً عن النفس، وشق «بيوجرافى»، يرى الشعر صورة لأحداث حياة صاحبه. ولست أقول إن هذه الفكرة بشقيها قد أصبحت الآن تاريخاً، ولكننى أقول إن المنهج الرومانسى فى معنى الشعر قد أضعفه «إليوت» بنظريته الموضوعية التى انتهى فيها - بعد محاجة طويلة - إلى أن «الشعر ليس تعبيراً عن العواطف، وإنما هو هروب من العواطف». كذلك تعرض المنهج البيوجرافى لحملة عنيفة قادها «ويليك» و «وارين» فى كتابهما «نظرية الأدب»، فتداعت أركانه مفسحة الطريق إلى تمكن منهج «النقد الجديد» الذى يحلل النصوص من داخلها، ولا يربطها بعامل دون نسجها الداخلى الذى تتركب منه .

أدار العقاد نقده العنيف لشوقى على فكرة الصدق الشعورى، أو دلالة الشعر على شخصية صاحبه، وهو إذ لم يجد ملامح شخصية شوقى فى شعره حكم على هذا الشعر بأنه شعر مصنوع، وليس أصيلاً صادقاً. ومن الواضح أن العقاد

يعول كثيرا جداً على هذه الفكرة، ويقدمها فى عبارات لا ينقصها الوضوح ولا الحماسة. وهى عبارات تقف شهرتها وتردد اقتباسها فى النقد العربى الحديث إلى جوار عبارات مشهورة لسدنى وهو راس وارنولد والبوت صنعت تاريخ النقد الأدبى فى الغرب. يقول العقاد فى كتاب «الديوان» موجه الكلام إلى شوقى :

«فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها. وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع. وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسنهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخالصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شئ واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواء، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس تواقفة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا. والمرآة تعكس على البصر ما يضى عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده. وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والظلاء، وإن كنت تلمح وراء

الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية. وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة، وما إخال غيره كلاما أشرف منه بكم الحيوان الأعجم».

تجمل هذه الوثيقة فكر العقاد فى معنى الشعر وغاياته، فالشعر تعبير عن الإحساس (أو لنقل: الشعر من الشعور)، وهو صورة كاشفة لحقيقة الأشياء لا لأوصافها الظاهرية، وهو عامل فعال فى إحداث المشاركة الوجدانية، وهدفه توصيل المشاعر إلى نفوس المتلقين، وذلك من طريق التجسيد بوسائل فنية كالتشبيه، وهو لذلك كله ينفذ إلى صميم الأمور، ومن ثم يضاعف الإحساس بالحياة. والأفكار التى تجملها هذه الوثيقة تتردد فى كتابات العقاد النقدية كلها، وهذا التردد يعبر عنه أحيانا فى إجمال مثل: «الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق»، ومثل الشاعر هو «من يشعر ويشعر»، ومثل «التعبير عن النفس هو الأدب فى لبابه»، ويعبر عنه أحيانا فى تفصيل مثل قول العقاد: «وليس التجديد أن نقحتم المعانى ونتعسف الخواطر، لأن المعانى والخواطر أدوات الشاعر ووسائله، وليست بغاياته وقصارى مقاصده، فإذا مثل ما فى نفسه بغير التجاء إلى ذلك الذى يسمونه المعنى أو الخواطر فهو الشاعر القدير والوصاف المبين، وإذا أكثر من المعانى والخواطر، لأنه يريد أن يكثُر منها، لا لأنه يريد أن يمثل بها حالة نفسه وحقيقة حسه فليس هو الشاعر، ولو أبدع فى هذا غاية الإبداع، واخترع من التوليد والتجديد ما لم يأت بمثله المتقدمون والمتأخرون، وإنما التجديد أن يقول الإنسان لأنه يجد فى نفسه ما يحسه ويقول، وما أجدر أن يحس ويقال: «من ساعات بين الكتب»

لقد تدرج العقاد فى التعبير عن هدف الشعر فبدأ بما يوهم ربط هذا الهدف بنوع من «النفعية» التى تذكر بمنهج «الالتزام»، ولكنه فى مجرى التعبير عن آرائه انتهى بالشعر إلى هدف «إنسانى» يرمى إلى إحداث آثار فى النفس أبعد من كل نفعية ومن كل التزام. يقول (وقد كتب هذا مبكرا سنة ١٩١٦):

«ولست أنا من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها، فإن هذا القول يبطل الحقيقة المقررة، وهى أن لكل شئ سببا ونتيجة. ولكنى أقول إن الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معانى المنفعة، وإن كثيرا من منافعها ينظر بالأعين ويلمس بالأيدى».

(من مقدمة ديوان «يقظة الصباح»).

لكنه يعود فيفسر المنفعة تفسيرا يعود بها إلى عالم النفس، ويبعدها عن أية منافع مادية مقصودة: «وليس معنى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشغفون بها، بل هو شغف لدنى كاشتهاء الجائع الطعام، فهو لا يجوع لأنه يعلم أن فى الطعام قوام بدنه، وإن كان الأمر كذلك فى الحقيقة». وهناك تشبيه جامع يلخص به رأيه فى مسألة الحاجة إلى الشعر هذه، وذلك حين يقول: «إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى التغريد» (السابق).

يقول كيتس: «إن الشعر الجيد يأتى من النفس الإنسانية كما تأتى الأوراق من غصون الأشجار» ويقول وردزورث: «إن الشعر الجيد هو انسياب تلقائى للمشاعر الغلابة». ولم يترك شراح هذين الشاعرين الرومانسيين أية شبهة فى أن كلامهما هذا لا يعنى أن الشعر يأتى من النفس دون مجهود، فبذل الجهد لا شك فيه، والشاعر المطبوع هو ذلك الشاعر ذو الدربة العالية الذى يبذل أقصى الجهد، ولكن الأمر يبدو فى يده سهلا طبعاً كأنه لم يبذل فيه جهدا على الإطلاق. يقول العقاد الذى لا يخفى هو نفسه تأثره بالرومانسيين (وإن كان قد أغضب بعض مربيه أن

قلنا إنه متأثر بالرومانسيين): «وكل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه لا لأنه هكذا يجب أن يقال. وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء، ثم يعيئنا بالقصيد فنقول: أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغير قائل! وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه - لما صاح البلبل ولا تدفق الينبوع». (من «ساعات بين الكتب»).

حين أصدر عبد الرحمن شكرى الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٩ كتب فى صدره هذا البيت:

ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجدان.

وقد أخذ العقاد مصطلح «الوجدان» وطوره على نحو ربطه فيه بالفكر على نحو وثيق، وجعله مرادفا لما يمكن أن يسمى «البصيرة الشعرية» التى يتوازن فيها الفكر والشعور على نحو متكافئ فى العمل الشعرى. وكأن العقاد جرى فى ذلك على ما جرى عليه الرومانسيون الكبار: فبدأ «التأمل فى شئون قلبه» فقاده هذا إلى «التأمل فى شئون عقله» (انظر ليون إيدل: القصة السيكولوجية - ترجمة محمود السمرة، ص ٥٥). يقول العقاد فى مقدمة ديوان «بعد الأعاصير»:

«ومن الكلمات التى تلاك ولا تفهم قَوْل القائلين إن الشعر «وجدان»، وأن الشاعر لا يتأمل ولا يفكرو لإقيل فى شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان. أى وجدان؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال وهو ألزم سؤال... الأدب الرفيع لم يخل من عنصر التفكير،... والشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين، ومنهم أمثال شيكسبير وجيته والخيام وأبو الطيب... إن الأدب والفن وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير، ولا يقال إنه أحس تماما لأنه لم يفكر تماما، بل يقال إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير».

وربما قيل إن العقاد يدافع عن نفسه إذ يدافع هذا الدفاع الحار عن الفكر فى

الشعر، وإذ يربط الحس الخالص بالطراوة، فى حين يقرن الحس الممزوج بالفكر بالجهاد الشعرى. يقول: «هكذا كان شيكسبير شاعرا ناطق الفكر حتى فى أغانيه الغزلية، وهكذا كان جيته وشيلر وهينى شعراء الألمان. وهكذا كان بيرون ووردزورث وسونبرن من الشعراء المجاهدين فى أغانيهم المغنين فى جهادهم، وهكذا كان من قبلهم جميعاً دانتى البجيرى إمام النهضة الإيطالية. بل هكذا كان كل شاعر عظيم فى أية لغة، وبين أية قبيل»

(من «مطالعات فى الكتب والحياة».)

للخيال دور مجيد فى بحث العقاد عن نظرية الشعر، فهو يجعله مرادفاً للشعر ذاته، ويراه على أنه قوة تحكم الدنيا وتوسعها، كما أنه عامل فاصل بين التقليد والتجديد، أو بين التجديد الحق والتجديد الزائف. يقول: «فلنفهم شأن الخيال فى توسيع الدنيا والسيطرة عليها نفهم شأن الشعر الصحيح، ولنفهم شأن الشعر الصحيح نحطم تلك السدود التى يحبسنا فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين فى كراهة التقليد».

(السابق.)

ولأن الخيال هو الذى يربط الشعر بمعنى الأصالة وجدناه قويا فى عصور الفطرة الشاعرية الأولى، فعبر الشعر عندئذ عن الحقيقة الكلية. ولذا كان الشعر الحقيقى عنده: «حقيقة الحقائق، ولب الألباب، والجوهر الصميم من كل ماله ظاهر فى تناول الحواس والعقول. وهو ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها.. قد يخالف الشعر الحقيقة فى صنوخته، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعدها، ولا يمكن أن يشذ عنها».

(مقدمة الجزء الثانى من ديوان عبدالرحمن شكرى، وهى بقلم العقاد.)

أما دور الطبيعة فلن يكتمل معنى الشعرية إلا به. وقد اهتم العقاد فى كل كتاباته النقدية بأمر الطبيعة الخارجية فرآها كائنا حيا ذا نفس وروح، ودعا إلى تجاوز

سطح الطبيعة إلى عمقها، وذلك لإدراك سر حركتها. لذا كان ربيع شوقى عنده ربيعا سطحيا لأنه لا يتجاوز المياه الجارية والطيور المفردة والأشجار المخضرة، وتلك مظاهر يستطيع كل إنسان أن يدركها بحواسه المادية. أما الربيع الحقيقى فهو ربيع ابن الرومى الذى عبر فيه عن سر الثورة المنبثقة من عمق الطبيعة والتي تمثل السمات الربيعية الظاهرية حركتها الحيوية. يقول: «أؤخذ ذلك الربيع الحى من بيتين اثنين ليس فيهما رنين ولا عذوبة مصطنعة، ولكنك حين تقرؤهما تحس أن قائلهما قد شعر بالربيع «الحيوى» فى أعماقه ولم يفته شىء مما يبثه فى عالم الحياة كله، ولم يكن الربيع عنده ولا عند من يلاحظون هذه الملاحظة مروحة ولا سجادة ولا قبولة ولا مجلس شراب، ولكنه كان ثورة نامية فى الشعور وثروة زاخرة فى عالم النبات والأحياء بأوسع معانى الحياة: وهذان البيتان هما قوله (ابن الرومى):

تجد الوحوش به كفايتها والطيور فيه عتيدة الطعم
فبأوه تضحى بمنتطح وحمامه يضحى بمختصم

ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيعه الجميل راحة جسدية.. ولكنه تصوره ذخيرة حيوية نامية ومرحاً متفجراً من الأعماق يضيق به نطاق كل حياة، فإذا هي تختصم فى لعب وفى قوة، وإذا هي تعاف الراحة فتبذل بعض ما عندها من النشاط الغالب فى النطاح والخصام. ولو رأى الشوقيون ألف ربيع فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء ما خطر لهم قط أن النطاح أو الخصام معنى من المعانى الربيعية التى يستوحىها الشعراء من موسم الحياة، لأن الشوقين يحسبون الربيع إن هو إلا نعومة فى إهاب الطبيعة يلمسها الشاعر بإهاب ناعم.. فلا يليق أن يرى من آذار إلا الجداول والرياحين وما سهل من الحس فيما سهل من العبارات، وماذا بعد ذلك من الطاقة الشعرية ورقة الشعور».

(من «شعراء مصر...».)

لم ينشب خلاف فى تاريخ النقد العربى الحديث أحد من الخلاف الذى نشب حول شاعرية العقاد (لا أستثنى من ذلك سوى الخلاف الذى نشب حول حركة الشعر الحر برمتها). ولم تثر آراء العقاد النقدية خلافا كبيرا، أما شعره فقد بدا للكثيرين منفصلا عن نقده، آخذا طريقا غير الطريق الرومانسى الذى أخذه نقده الذى يحذو فيه حذو هازلت المنظر النقدى لشعر الرومانسين الإنجليز الكبار.

يسجل كتاب «فى الميزان الجديد» لمحمد مندور خلاصة وافية للمعركة التى دارت حول شعر العقاد، والتى رأى أنصاره فيها هذا الشعر على أنه نعمة جديدة فى تاريخ الشعر العربى يمتزج فيها الشعور بالفكر على نحو عميق، فتحقق نوعا من موسيقى الشعر لا يعتمد على «الأذن الخارجية» - كما يعتمد شعر شوقى - وإنما يعتمد على حركة النفس الإنسانية وإيقاعها الطبيعى (كان فى مقدمة الأنصار سيد قطب). أما الخصوم (وفى مقدمتهم محمد مندور) فقد رأوا شعر العقاد نظماً عقليا جافا بعيدا عن طبيعة الشعر التى دعا إليها العقاد فى آرائه النقدية (الشعر من الشعور). ولا أرى فائدة ترجى من محاولة التوفيق بين طرفى نقيضين، لذا فإنه من الأجدى التحول إلى نصوص شعر العقاد لفحص طبيعتها، ووصفها من حيث هى، بعيدا عن آراء الأنصار وآراء الخصوم على السواء .

لم يدر بخلد العقاد نفسه أن يحوز شعره رضا القراء جميعا، لذا ألقاه إلى القارئ على طريقته المتحدية المغامرة لينال نصيبه بين «القدح والثناء»:

هذا كـتـابى فى يد القـراء

ينزل فى بحر بلا أنتـهـاء

فـيـه من الحـكـمة والغـباء

وفِيهِ من يأس ومن رجاء
وفِيهِ من حب ومن بغضاء
وفِيهِ من صمت ومن ضوضاء
صورة محيى لعين الرائي
فليلق بين القسح والثناء
ما شاءت الدنيا من الجزاء

(من «ديوان العقاد»)

ولابد أن قراء الشعر الذين اعتادوا على الطرب التقليدى العالى ، الذى استمدوه من شعر البارودى وشوقى وحافظ وصبرى ، قد تحيروا وأصابتهم الدهشة أمام المقطوعة التالية من شعر العقاد ، ووجدوا فيها شيئا غريب المذاق :

يدنو فأسمعه فيبتعد	ما للرجاء كأنه نغم
هلا وفيت لهم بما تعد	يا ضاحكا للناس يخدعهم
فوق المرام لأمكن المدد	لو نال منك الناس أجمعهم
شوق إلى شوق وإن جهدوا	لكن بخلت فما يزال لهم
قلبا على شطيك من وردوا	وردوا إليك فكان أظمأهم

(من «يقظة الصباح»)

أين وقع هذا من قول شوقى فى إصلاح الأزهر :

لما جرى الإصلاح قمت مهنتها باسم الحنيفة بالمزيد مبشرا
نبأ سرى فكسا المنارة حبرة وزها المصلى واستخف المنبرا
وسما بأورقه الهدى فأحلها فرع الشريا وهى فى أصل الشرى
ومشى إلى الحلقات فانفرجت له حلقا كسهالات السماء منورا
حتى ظننا الشافعى ومالكا وأبا حنيفة وابن حنبل حضرا
(من «الشوقيات» - الجزء الأول).

وليس الفرق بين هذا الشعر وهذا الشعر فى اختلاف الموضوع، ولا هو فى اختلاف البحر الشعرى، وإنما هو فرق فى أصل «رؤية» كل من الشاعرين لمعنى الحياة، ولمعنى الشعر الذى يصورها، ومن ثم لمعنى فكرة التوصيل فى الشعر. فشوقى يعتمد - بالنسبة لنفسه وبالنسبة لقارئه - على ركائز ثابتة فى التراث، وفى التقاليد المرعية، وهو يعمل داخل إطار متفق عليه، ومن خلال قنوات توصيل معتمدة. وهو لهذا يقدم لقارئه باستمرار «مراجع» متفقا على صحتها فى التاريخ وفى العقيد، مستغلا فى ذلك إحساس قارئه بالماضى إلى أقصى حد، ومهيئا ذهنه من خلال ذلك ليصب فيه من المشاعر ما يشاء. وهو يرى ماضى الحياة أساسا لحاضرها. أما العقاد فيرى وكأنه يعبد فى الصخر طريقا جديدا، ويسعى إلى السيطرة على شئ مطروق من طريق غير مطروق. وليس ثمة ركائز يعتمد عليها خارج النفس. وهكذا يبدو الفارق بين شاعر كلاسيكى جديد يرسم بالشعر صورة الحاضر داخل إطار من إحساسنا بصورة الماضى، وشاعر يرسم صورة الحاضر كما يختبرها فى ذهنه هو مرتبا أجزاءها عن طريق التحليل والتركيب الخاصين به، وساعيا من خلال ذلك إلى إحداث نوع خاص من التوازن يصل به إلى إقناع قارئه بهذه الصورة. ولست بهذه المقارنة أفاضل بين شوقى والعقاد، وإنما أحاول شرح

الفرق بين نوعين من «الرؤية الشعرية» .

من المؤكد أن كتابة الشعر كانت تشكل قضية حيوية من قضايا حياة العقاد الأدبية، وقد استمرت دواوينه متدفقة على نحو يقطع بأن هذا الأمر لا يمكن أن يقع على هامش حياته . وكان هو نفسه يحس بقدر من الغرابة فى شعره، ناشئ من زيادة الجرعة الفكرية فيه . وقد سبقت الإشارة إلى أنه دافع عن الفكر فى الشعر فى مقدمة «بعد الأعاصير» . كذلك كان يحس بشئ من القلق الناشئ من المقارنة بين آرائه النقدية وشعره، ومنشأ هذا القلق أن كثيرا من الأغراض التقليدية الشائعة فى شعره - مثل المدح والهجاء وأمثالهما - لا تتفق وروح التجديد الذى هو لب نظريته التقدمية . لذا نجد يهب للدفاع مره أخرى عن «جدة» هذه الأغراض التقليدية فى مقدمة ديوان «وحى الأربعين» .

وإذا قمنا بسياسة عامة فى شعر العقاد رجعنا بما يلى :

١ - أن قسما كبيرا جدا من هذا الشعر يتصل بهوم صاحبه الفردية اتصالا وثيقا، أشواقه الخاصة ورؤيته لمعانى الحب والبغض، واليأس والأمل، والراحة والتعب، والسعادة والشقاء، والطمأنينة والقلق، والجد والهزل، وما إلى ذلك من شواغل النفس المثقفة الشاعرة .

٢ - أن ظاهرة التكثيف الشديد فى المعالجة جعلت المقطوعات - لا القصائد الطوال - تشيع فى هذا الشعر شيوعاً لافتاً للنظر . وقد يصل هذا التكثيف حدا يجعل المعنى يودى فى بيت أو بيتين، وكأن العقاد بذلك يريد أن يقول إنه لا يوجد عنصر خارج نفس الشاعر يجعلها تخالف ما تجده داخلها .

٣ - أن هذا الشعر حافل بالأغراض التقليدية من الإخوانيات إلى المدح إلى الرثاء . ولم تكن هذه الأغراض شائعة فى الفترة المبكرة (حتى ظهور «ديوان

العقاد» بأجزائه الأربعة سنة ١٩٢٨) ولكنها «تفشت» فيه مع تقدم الزمن.

٤ - أن التجديد فى اللغة والموسيقى نادر فى هذا الشعر بالقياس إلى ما قد نجده فيه من جوانب التجديد فى نواح أخرى.

وفى النظرة الكلية أيضاً يبدو شعر العقاد محاطا بسياج فكرى. وهذا السياج يبدو أحيانا بالغ الصرامة حتى إن القصيدة لتتحول معه إلى تقسيمات منطقية، ومقدمات ونتائج.

قلت لعمرو خاننى خالد
أبلغتها زيدا فما زادنى
لا تشك هذا عند هذا ففى
كل بنى الدنيا ومن بينهم
وخاننى عمرو فماذا أقول؟
عن صاحبيه فاحتوانى الدهول
هذا وهذا عنصر لا يحول
أنت فروع جمعتها الأصول
(من : «بعد الأعاصير».)

وفى بعض الأحيان يبدو هذا السياج الفكرى مرنا إلى حد مقبول، فتمتزج التقسيمات المنطقية بالمشاعر الإنسانية، وذلك حين ترى هذه المشاعر مترققة وراء الذهن الفعال:

الغرام الملك والمملك الضياع
ليلة قمرء أو حسن سماع
قال قوم زينة الدنيا متاع
زاهد الهند نعا الدنيا وصام
هات لى الحسن الذى ليس يضيع
أو قصيدا راق أو زهر ربيع
قلت خبير بالذى نشرى نبيع
أنا أنعاها ولكن لا أصوم
أنا أرعاها ولكن لا أهيم
وليلم من كل حزب من يلوم
(من : «وحى الأربعين».)

وللطبيعة - بعناصرها الحية والصامته - مكان واسع فى شعر العقاد . وهو
يفلسف الطبيعة أكثر مما يعدد عناصرها، أو بعبارة أخرى يفلسفها من خلال فحص
وتحليل عناصرها، وكأنه بذلك يقدم بديلا لصورة الطبيعة عند شوقى . وللطبيعة
حياة عضوية، ولكنها كامنة . وإذ يخلع الإنسان الشاعر مشاعره على هذه الحياة
الطبيعية الكامنة تخرج من حيز الكمون إلى حيز النشاط الحيوى . ومعنى ذلك أن
الإنسان - فى بداية الأمر - هو الذى يعطى الطبيعة حياتها على التحقيق . ومعنى
ذلك أيضا أن كل وجود حقيقى إنما يبدأ من الإنسان، فإذا أصبح هذا الوجود فنا
وخلع على العالم الخارجى نبض هذا العالم الخارجى بالحياة . تلك هى الفلسفة
الأساسية التى يحدد بها العقاد موقفه من الطبيعة، وهى قريبة جدا من الفلسفة
القائلة بأن الطبيعة هى التى تحاكى الفن، وهى الفلسفة التى نقضت الفكرة
الأرسطية التقليدية القائلة بأن الفن يحاكى الطبيعة .

لم يكن غناء الطير فى دار العقاد دليلا على حلول الربيع، بل إن العقاد لم
يستمع إلى هذا الغناء أصلا قبل أن يوجد فى نفسه - بوقوعه فى الحب - وحين
جاءه الخبر بحلول الربيع - عن هذا الطريق العاطفى - بدأ يسمع الغناء:

ملأت دارى القمارى غناء ويحها هل يكشف الطير الغطاء
عرفت عندي ربيعا بعدما وهبت من ظلمه الدار الشتاء
عرفتى العام أم كانت هنا كل عام تمنح الدار الولاء
لم أكن أحفلها حتى إذا صدح الحب تسمعت الغناء

(من: «هدية الكروان»).

يتكامل الفعل الطبيعى والفعل البشرى فى رؤية العقاد الشعرية . فالرؤية

العاطفية هى أساس الرؤية الطبيعية . وعند هذا الحد يصبح الإحساس بالكون والإحساس بالحب شيئا واحدا، كما ترى المتناقضات وهى تعمل فى مجال واحد، السواد والبياض، والمتعة والعذاب، والشجاعة والجبن، والأمان والخوف، والضمأ والرى . وقصيدة العقاد: «هذا هو الحب» نموذج صالح لشرح هذه الفكرة. وقد تخذعنا النظرة الأولى إلى هذه القصيدة فلا نرى فيها أكثر من حوار عادى بين شخصين، ولكن استمرار القراءة من شأنه أن يولد فى أنفسنا أحاسيس تنتقل بنا فيها من البسيط إلى المركب، وعندئذ تبرز المعانى الحقيقية للقصيدة ممثلة فى ذلك الحوار الأبدى الدائر بين معطيات الحس، والنفس البشرية:

غريرة تسأل ما الحب؟

بنيسىتى هذا هو الحب

الحب أن أبصر ما لا يرى	أو أغمض العين فلا أبصرا
وأن أسيغ الحق ما سرنى	فإن أبى فالكذب المفترى
الحب أن أسأل ما بالهم	لم يعشقوا المنظر والمخبرا
ويسأل الخوان ما باله	هام بهما بهرا وما فكرا
الحب أن أفسق من نملة	حينما وقد أصرع ليث الشرى
وأن أرانى تارة مقبلا	وخطوتى تمشى بى القهقرى
الحب كالخمر فإن قيل لى	سكرت هم القلب أن ينكرا
وكل عضو بعده قائل	نعم ولا أحسنفل أن أسكرا
الحب أن يفرق أعمارنا	عهدان والعهد وثيق العرى

أحسبى الأكبر حتى إذا عانقنى ألفتى الأصغرا
الحب أن نصعد فوق الذرى والحب أن نهبط تحت الشرى
والحب أن نؤثر لذاتنا وأن نرى الآمننا آثرا
الحب أن أجمع فى لحظة جهنم الحمراء والكوثرا
وأنتى أخطى فى لهفتى من منهما روى ومن سعرا

بنيتى هذا هو الحب
فهمته؟ كلا ولا عيب
مسألة أسهلها صعب
لا الناس تدرىها ولا الكتب
حسبك منها لو شفت حسب
إشارة دق لها القلب

(من: «أعاصير مغرب»)

أما نموذج الطبيعة الصامته عند العقاد فهو البحر . وهو إذ يقف على ساحله يتجاوز أوصافه الظاهرة، محاولا استنباط المعانى الكامنة وراء هذه الأوصاف . وقد لا تتكشف هذه المحاولة عن شئ مدهش، ولكن ما تتكشف عنه كاف - على كل حال - فى إقناع القارئ بأنه يقف على أبواب تأملات جديدة فى موضوع البحر؛ الأمر الذى ينمى خبرته لا بالبحر وحده بل بالطبيعة الصامته كلها، ويبرزها فى ثوب جديد . وعلى ذلك فمعلوماتنا عن البحر - بعد قراءة قصيدة العقاد «على ساحل البحر» - لا تختلف كثيرا عنها قبل هذه القراءة، ولكن إحساسنا بالبحر لا

يمكن أن يعود بعد هذه القراءة مثلما كان عليه قبلها؛ إذ يصبح البحر فى أنفسنا موضوعاً لنظر أدق، وتأمل أبعد، ورؤية أشمل. لكأننا - بعد القراءة المستبطنة - نصبح أمام بحر جديد من صنع العقاد يجعلنا نرى البحر المادى - كلما رأيناه أو تذكرناه - فى ضوء هذا « البحر الفنى » الذى صنعه لنا العقاد. وهذا هو نوع التحول العميق الذى يحدثه الفن الشعرى فى النفس؛ إذ يتطور النموذج الواقعى مقترباً من النموذج الفنى، حتى ينمو من ذلك « واقع خيالى » جديد يحفزنا بالرغبة فى الوصول إليه إلى واقع مادى أفضل:

فى ساحل البحر لنا غربة	عن عالم الرجس ودار الخراب
يشدو لنا الموج كما قد شدا	من قبل أن تؤهل هذى الشعاب
مضطرب المتن وترتيله	أخلد من متن الرواسى الصلاب
والبحر جبار على أنه	قد يستر الجبار لين الإهاب
أهول من اليث على صيده	والطفل فى جانبه لا يهاب
ما أجمل القوة لا تتقى	صولتها هذى الصغار الطراب
فك قيود العمر سلطانه	وراجع الشيب عليه الشباب
لعل ميسلادا لهم عنده	أنسأهم ميسلادهم فى التراب
كأنما تعرى نفوس الورى	فى الماء عن أجسادها والثياب
فمخلق العمر كموشيه	ومالك الأرض كخاوى الوطاب

(من : أشباح الأصيل)

أشرت من قبل إلى ما قيل من أن شعر العقاد «عقلى»، وفيه «جفاف» ويصعب وصوله إلى «نفوس» القراء. وقد آثرت ألا أعلق على هذا قبل أن أعرض نماذج

من هذا الشعر . وعلى ضوء ما قدمت أتساءل الآن عن المقصود بالشعر العقلى (وهل اتفق مثلا على أن الشعر ينبع من منطقة لا سيطرة للعقل عليها؟)، ثم ما المقصود بالجفاف فى الشعر (ومتى اتفق على معنى اللين الرقيق الحواشى منه؟)، وما المقصود - أخيرا - بسهولة أو صعوبة وصول الشعر إلى نفوس القراء؟ (وأى فن ذلك الذى لا يصحب وصوله إلى نفوس القراء جهد مبذول من قبل هؤلاء القراء يكافئ الجهد الذى بذل فى إنتاج هذا الفن؟) . إن التسليم بوعورة الأعراس والجبال شىء، والانتقاص من الأعراس والجبال - نتيجة لهذه الوعورة - شىء آخر . ولست أدافع بهذا عن شعر العقاد؛ فقد سبق أن قلت إن به نماذج يمكن حلها إلى مقابلات عقلية صرفة، ولكن كثيرا من قصائد العقاد ومقطوعاته تفيض بالشجن الغامر، وكثيرا منها يدافع الفكر فيه العاطفة فتكون النتيجة مزيجا متوازنا ممتعاً من الإبداع:

أين فى المحفل مىً باصحاب
عودتنا هاهنا فصل الخطاب
عرشها المنبر مرفوع الجناح
مستجيب حين يدعى مستجاب
أين فى المحفل مىً باصحاب
سائلوا النخبة من رهط الندى
أين مىً هل علمتم أين مىً
الحديث الحلو واللحن الشجى
والجبين الحسر والوجه السنى

أين ولى كوكبـبـاه أين غـاب
شيم غـرّ رضـيات عـذاب
وحـجى ينفـذ بالرأى الصـواب
وذكـاء ألمـع كـالشـهاب
وجـمـال قـدسـى لا يعـاب
كل هـذا فى التـراب
آه من هـذا التـراب

(من: «أعاصير مغرب»)

حاول العقاد فى فترة من عمره أن يهبط بموضوعات الشعر من علياء «برجها العاجى» إلى عرض الطريق وزحمة الحياة اليومية؛ فرأى «عابر سبيل» شعرا فى كل مكان: «فى البيت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبر كل يوم، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيئنا فى خواطر الناس... فإن كنا لا نصدق بواق الواق فلنصدق بالبيوت، وإن كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق بالرجال، وإن كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائع، وإن كنا لا نحلم فلنشعر، أو كنا لا نجعل الحلم واقعا فلنجعل الواقع حلما».

(من مقدمة: «عابر سبيل»)

إن الصورة الصوتية التى تعكسها القصيدة التالية، والتى تصل إلى أذن العقاد من الشارع المصرى، ليست صورة تسجيلية، وإنما هى عبرة مستخلصة من كل عنصر من عناصر الصورة، ووضع عناصر الصورة متباينة أمام أعيننا على هذا النحو يخبرنا بما ترمز إليه فى الوقت الذى تتشكل فيه فى آذاننا. ولكن العقاد لا يكتفى حتى بذلك، وإنما يتتزع من هذه العناصر فى النهاية فكرة فلسفية يقررها أمام أعيننا:

بنو جرجا ينادون على تفاح أمريكا
وإسرائيل لا يألوك تعريباً وتتريكا
وبتراكى إلى الجود على الإسلام يدعوكا
وفى كفيه أوراق بكسب المال تغريكا
وأقزام من اليابان بالفصحى تحيىكا
وإن لا تكن الفصحى فبالإيماء تغنيكا
قريب كلها الدنيا كرجع الصوت من فيكا
دعا الداعى فلبوه طغاة وصعاليكا
إذا ناديت يادنيا فممن ذا لا يلبىكا
فما فى الناس ها ذاك ولا فى الأرض هاتىكا

* * *

لقد مضى أكثر من قرن من الزمان على ميلاد العقاد، ومضى أكثر من ثلث قرن على وفاته، وبقي نقده، وبقي شعره، تراثاً معاصراً يشكل عنصراً حيويًا من عناصر النهضة العربية الحديثة. وهو تراث يصطرح فيه النظر والتطبيق، فيتباينان أحياناً، ويمتزجان أحياناً، ولكنهما فى النظرة الفاحصة دائماً يتكاملان.

« لغة من دم العاشقين »

يجئ صدور ديوان « لغة من دم العاشقين » لفاروق شوشة دليلا واضحا ثبات الإنتاج الشعرى لصاحبه وتطوره من ناحيتين: الناحية الأولى « كمية »، وفى هذه الناحية أقول إن إنتاج فاروق شوشة الشعرى لا هو غزير جدا، ولا هو شحيح ، فدواوينه تتوالى منذ « إلى مسافرة » بإيقاع زمنى يكاد يكون منتظماً. ومنذ صدور ديوان « لغة من دم العاشقين » قرأنا له قصائد جديدة. ومعنى هذا أن إنتاجه من الناحية الكمية يحقق نوعا من الثبات كما قلت. والناحية الثانية كيفية، وفى هذه الناحية نلاحظ أولا أن ديوان « لغة من دم العاشقين » يحتوى بصورة متوازنة على القالين الشعرين المعتمدين وهما القالب العمودى، والقالب الحر، وقد بلغ هذا التوازن حدا اجتمع فيه القالبان فى عمل شعرى واحد كما حدث فى قصيدة « الغزاة » (القصيدة العاشرة فى الديوان). ونلاحظ ثانيا أن هذا الديوان يشتمل على مجموعة من أساليب الأداء الشعرى التى وإن ظهرت فى دواين أخرى سابقة فإنها كشفت فى هذا الديوان وسلط عليها الضوء بصورة باهرة، وأعنى بهذه الأساليب ما ظهر بصفة خاصة فى قصيدة «مد البحر» (وهى القصيدة السادسة فى الديوان) من تعدد الأصوات الشعرية، وما ظهر فى قصيدة «مضحك الملك» (وهى القصيدة الحادية عشرة فى الديوان) من أسلوب قصصى درامى، ثم ما ظهر فى قصيدتى «شاعر الحراب المدببة» و«قطار الجنوب» (وهما القصيدتان الثامنة والتاسعة فى الديوان) من تنوع أسلوبى واسع داخل وحدة إطار الشعر الحر.

ومع أن ديوان «لغة من دم العاشقين» يمثل توازنا بين الأساليب الشعرية المتوارثة والأساليب الشعرية المستحدثة، ومع أنه برمته ثمرة من ثمرات التقاليد الشعرية (أو علم الشعر) عند العرب فإنه يكاد يخلو من الأسلوب الذى أصبح موضة هذه السنوات وهو أسلوب الإشارات المباشرة أو المطورة إلى التراث. ولم أرصد له من ذلك سوى حالتين اثنتين وردت الأولى فى ص ٨ فى صورة إشارة إلى قصة مريم.

هُزَى جِذْعُـا

إنى أساقط

إننا نساقط رطبا وعناقيد -

ووردت الثانية فى ص ١٩ فى صور إشارة إلى اللازمة المشهورة فى «ألف ليلة وليلة»:

يدوس على لغتنا السلاح

فيحرس صوت الكلام المباح

وأنا أعد ندرة هذه الإشارات من فضائل الديوان.

ويحقق الديوان هدفا أوليا من أهداف الشعر (كان ولا يزال) وهو مواجهة الواقع (لتفهمه ونقده والسعى إلى تغييره) لا التوافق معه أو الانصياع إليه.

وسأخذ ظاهرة واحدة تشرح ذلك وهى ظاهرة الزمن (الذى هو معادل الواقع)

فى ديوان «لغة من دم العاشقين»:

والزمن فى هذا الديوان «أزمان» وهو جوهر الحياة. وهو يتكون من عناصر

متألفة أو متباينة، متوازنة أو متقاطعة، كل تفضى فى النهاية إلى بلورة الموقف

النهائى الذى يصوغه الشاعر فى الديوان:

أ - فهناك الزمن المتسرب المتفلت :

العمر خيوط معدودة

تُفلت من أيدى الحراس

ب - وهناك الزمن المختلس :

نتلمس بعدُ يقينا كان

وحلما كان

وعمرا غضا مختلسا

من قبضة قضبان السجان

ج - وهناك الزمن الحلم :

نمتلك الحلم وأن نحلم

نملك أن نبني أو نهدم

زمننا لا يجرفنا فيه التيار

د - وهناك الزمن المشتهى :

واشتهيت زمانا

له جرأة وامتداد

ه - وهناك الزمن الخداع :

فتقتلنا مرتين

فيوما

لأنا حلمنا بها وانتظرنا

ويوما

لأنا خدعنا بها واغتربنا

وما ثم شاطئ

و - وهناك الزمن الخلاص :

من موقعى أرتقب الشروق

يدى على نافذة النهار

وجبهتى إلى جدار .

وخطوتى تغوص فى الشقوق

حلقي يغص بالطعوم والروائح

والنار فى ملامحى تثر

والغد لا تشى به البروق

وهذه الأزمنة كلها تتسارع وتتفاعل لتصل إلى درجة تنتج معها ثورة الغضب

التي يعادلها فى الديوان :

ز - الزمن العاهر :

فهذا زمان الشنى

وهذا أوان التغنى

وعصر جميع الفنون

وتكون النتيجة نبرة احتجاج قوية تنحاز ضد كل أشكال الزمن الماضية، أى ضد التيار، ومع الزمن الحقيقى الوحيد:

يظل الطغاة طغاة

لأنا نطيل لهم فى الحياة

ونلعن أقدامهم بالجباة

وندعو لهم فى الصلاة

وحين يدوى النفير

نطير خفافا

ونعدو أرثجافا

ونصبح نحن الضحايا ونحن الجناة

وتبلغ هذه الغضبة مداها فى مرثية أمل دنقل «شاعر الخراب المدببة» فتتخلي نبرة

الرفض عن الغضب المقنع وتخرج سافرة وتختار مجالاتها وما يعادلها فى الحياة:

- الرجل المناسب (أمل دنقل).

- القالب الشعرى المناسب للتحرر (الشعر الحر).

- المعجم المناسب (كلمات كوخز الإبر).

- الأسلوب المناسب (الهجاء الصريح).

- المجالات المناسبة (ساحة الفن والساحة العامة):

فى زمن يعلن عن حاجته لكبرياء

يخرج فيه السفهاء من جحورهم
والأدعياء من شقوقهم .
ويعتلى المخادعون كل موكب وساحة
ليملأوا الدنيا ويزحموا الفضاء
فى زمن ملوكة السوق والطغام
وناصحوه أغبياء
يلبس فيه السفلة العصاة واللصوص
مسوح أنبياء
فى زمن يحمل عارنا ووجهنا القبيح
لما سقطنا فى شباك القهر
وانتهت أمامنا المسالك
نرفع من رءوسنا الغرقى ونستدير
باحثين عن شعاعة منك وعن إشارة
تردنا إلى اتجاهنا الصحيح .



أحد عشر كوكبا

شق الشاعر الفلسطينى محمود درويش طريقه فى سرعة ويسر الى مصاف الطبقة الأولى من شعراء الشعر العربى الحديث، تلك الطبقة التى تضم نزار قبانى، ونازك الملائكة، والسياب، وصلاح عبد الصبور، والفيتورى، والبياتى وآخرين. وتوالى إنتاجه الشعرى شاهدا على موهبة عالية، مهارة فى صناعة الشعر، ومثابرة فى العمل، ثم على نفاذ فى الرؤية، وسبر أغوار المعانى، وتصرف فى اللغة، فضمن لنفسه بكل ذلك سطورا متميزا كلما كتب تاريخ الشعر العربى الحديث.

وديوانه أحد عشر كوكبا (الصادر فى ١٩٩٢) إضافة واضحة إلى تراثه الشعرى، وإلى الشعر العربى. وهو يتكون من أقسام، تشتمل على قصائد، بعضها طويل نسبيا، وبعضها متوسط الطول، وجميعها فى العمق البعيد ترتد إلى معنى واحد كلى، ويجمع بينها خيط رفيع وهمى، بحيث يمكن أن يقال فى النهاية إن الديوان يتكون من قصيدة واحدة ممتدة الطول تبدأ مع أول كلمة فى الديوان، وتنتهى مع آخر كلمة فيه.

وعنوان الديوان مأخوذ من عنوان الجزء الأول فيه: «أحد عشر كوكبا» وله - فى الديوان - عنوان جانبى هو «على آخر المشهد الأندلسى». وهذا القسم يتكون من إحدى عشرة قصيدة، كلها وصل للماضى بالحاضر، وتأملات شعرية فى حكمة الضياع (أو التضييع)، وسبر رمزى لمعانى الغربة والاعتراب، وهو ينتهى بقصيدة

لافتة للنظرهى قصيدة «الكمنجات». وفى تلك القصيدة يثبت الشاعر كلمة «الكمنجات» لتصبح لازمة يبدأ بها أول كل سطر شعرى، ولا يزال يفرع المعنى منها، أو ينوع اللحن عليها، حتى تتحول - وهى الكلمة - إلى نواة مشعة يبدأ منها المعنى ليرتد إليها. وإلى جانب هذه اللازمة فى القصيدة تبرز مع تطور المعنى لازمة أخرى هى القافية التقليدية الواضحة التى تصنع - إلى جوار اللازمة الأولى - جوا من الإلحاح الموسيقى يبرز الرتبة المقصودة التى تصل أحيانا حد الإملال المقصود، والذى تكون نتيجته تركيز الأذن والذهن على معنى واحد يحفر حفرا ويجسم تجسيما، هو معنى الضياع: ويكفى لإدراك ذلك أنه يكرر المقطع التالى ثلاث مرات فى القصيدة التى هى قصيدة قصيرة (يفعل ذلك مرة فى أولها ومرة فى وسطها ومرة فى آخرها).

الكمنجات تبكى مع الفجر الزاهيين إلى الإندلس

الكمنجات تبكى على العرب الخارجين من الأندلس

فى الجزء الثانى من الديوان «خطبة الهندى الأحمر - ما قبل الأخيرة - أمام الرجل الأبيض» يتطور المعنى كاشفا عن أصول المأساة، بانيا رمزاً شعريا للمواجهة الحضارية غير المتكافئة، ومعبرا بسطور شعرية طويلة عن اتساع مساحة التاريخ والجغرافيا معا. وهذا الجزء قصيدة واحد، أو قل قصيدة واحد ذات مفاصل سبعة تتقدم وتراجع، تتسع وتضيق، تتموج وتهدأ، ولا تزال كذلك حتى تحقق هدفها المنشود، ولكنها لا تتركه دون أن تخلق المعنى الإيجابى من المعنى السلبى، وذلك تحقيقا لقول الزعيم سياتل الذى صدرت به القصيدة من أنه لاموت هناك وإنما هناك فقط «تبديل عوالم»، وتأمل هذا السطر الشعرى الطويل:

سيمضى زمان طويل ليصبح حاضرنا ماضيا مثلنا

سنمضى إلى حتفنا، أولا، سندافع عن شجر نرتديه

وعن جرس الليل ، عن قمر فوق أكواخنا نشتيه
وعن طيش غزلاننا سندافع، عن طين فخارنا سندافع
وعن ريشنا فى جناح الأغانى الأخيرة.

نطالع فى الديوان - بعد هذين القسمين الكبيرين - قصيدتين عنوان الأولى :
«على حجر كنعانى فى البحر الميت»، وعنوان الثانية «سنختار سوفوكليس»، وهما
قصيدتان تعمقان معنى الحاضر الضائع، والماضى البعيد الجذور، وهما، من خلال
اللعب على هذين القطبين المنقابلين، تخلقان جوا أسطوريا، يشكل المعنى الآتى
الواضح من خلال المعنى الأسطورى السحيق الغامض.

وأعترف أن القصيدة الوحيدة التى لم أستطع أن أسلكها فى السياق العام الذى
ذكرته للديوان هى قصيدة «شتاء ريتا الطويل»، ولعلى أجد لها هذا المكان بعد قراءة
أخرى للديوان، أو لعل غيرى يكون أقدر منى على فعل ذلك، والشئ الوحيد
الذى أقوله الآن إنها تصنع الإحساس بالضياء، ولكن لا من خلال وصل الحاضر
بمعطيات الماضى كما تفعل بقية قصائد الديوان. ولعلها بذلك الشذوذ الذى يؤكد
القاعدة. وأما القصيدة الأخيرة «فرس للغريب» فتعبرها عن مأساة الحاضر من
خلال الماضى أمر واضح لا غموض فيه.

يعتمد محمود درويش فى هذا الديوان على أداء شعري ينهض على سطر
شعري طويل يفضى إلى سطر شعري طويل، وهذا يوفر الإحساس بالمعانى
المتوححة التى تتضافر نامية حتى جلاء المعنى النهائى العام. كذلك يعتمد علي المزج
الحر بين بلاغة الأسلوب الحديث القائمة على خلق الرموز، والتسلسل الدرامى،
والوحدة العضوية، والمعادل الموضوعى للعاطفة، وبين بلاغة الخطاب بالمعنى
التقليدى القائم على وضوح الموسيقى، المتمثل فى بحور الشعر الحر كما صنفها

دارسوه، ووضوح القافية الذى لا يخطئه قارئه، وهو أحيانا يصل بتعبيره إلى حكمة مستخلصة تذكرنا بأن الشعر العربى كان ولا يزال مجمع الحكمة وديوان العرب، بل إنه يصل بذلك أحيانا إلى نبرة خطابية تخرج سياقه الرمضى المتضافر الممتد عن سياقه:

أنا آدم الجننتين فتقدتهما مرتين
أنا واحد من ملوك النهاية أنا زفرة العربى الأخيرة
ولدنا هنا بين مساء ونار ونولد ثانية فى الغيوم
لنا ما لنا من حصى ولكم ما لكم من حديد

والحب مثل الموت وعهد لا يُرد ولا يزول

وأقول لسنا أمة أمةً وابعث لابن خلدون احترامى

إن ديوان محمود درويش «أحد عشر كوكباً» المعبر باقتدار عن معانى الضياع، «الإبادة والمقاومة يطلع علينا قرب نهايته بحكمة لا يخطئ مغزاها القارئ:

لاتصدق دخان الشتاء كثيرا

فعما قليل سيخرج ابريل من نومنا



الشعر والنقد

ما الشعر؟

«الشعر محاكاة للطبيعة، غايتها التطهير، بإحداث توازن فى النفس، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية، وبخاصة من القدر الزائد من عاطفتى الخوف والشفقة» (أسطورة) شذى سور الأزليكية
WWW.BOOKS4ALL.NET
<https://twitter.com/SourAlAzbakya>

بل :

«الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزوجة بين المتعة والفائدة (هوراس).

بل :

«الشعر محاكاة للطبيعة هدفها تعليمى أخلاقى» (سدنى).

بل :

«الشعر تعبير تلقائى عن فيضان للمشاعر الغلابة» (وردزورث).

بل

«الشعر غيبوبة أو بيوم» (كبلاخان كوليردج).

بل :

«الشعر نقد الحياة (ماثيو آرنولد).

بل :

«الشعر بنية هندسية من الحواس الشخصية المعادلة للمشاعر» (إليوت).

بل:

«الشعر تحفيز اشتراكى هدفه العمل على إزالة الفوارق بين الطبقات» (الواقعيون الاشتراكيون).

بل:

«الشعر تحفيز وطنى عام» (وطنى لو شغلت بالخلد عنه . . نازعتنى إليه فى الخلد نفسى).

بل:

«الشعر تهيج شعورى عام» (وفى ذلك نماذج لا تحصى!).

ولن أدخل فى تعريف الشعر من وجهة سيكولوجية، أو سوسولوجية، أو بنيوية، أو تفكيكية، فإن ذلك قد يوردنى موارد الشجار مع الآخرين، أو الإشفاق عليهم، أو السخرية بهم، وأنا لا أحب شيئاً من ذلك. لذا أستمر فى طريقى:

ما الشعر؟

«الشعر دعوة للخيال ليكون فى خدمة المنطق» (جونسون).

بل:

«الشعر إحلال العاطفة فى الفكرة والكلمة» (جون ستيرورات ميل).

بل:

«الشعر أن تصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان» (مالكولاى).

بل:

«الشعر هو التجسيد الموسيقى للجمال» (إدجار آلان بو).

بل:

«الشعر هو الفكر الموسق» (كارلايل).

بل :

«الشعر إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة (راسكين).»

بل :

«الشعر أن تقول شيئاً عظيماً بطريقة بسيطة» (إدوارد فترزجيرالد).

بل :

«الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان في مواجهة الحياة» (لويس ماكنيس).

بل :

« الشعر مجال يرتاد فيه المرء دهشته الخاصة» (كرستوفر فرى).

والى القارئ هذه المحاوره القصصية بين بوزويل وجونسون :

بوزويل : ما الشعر ؟

جونسون : إنه لأسهل على كثير أن أحدد لك «ماليس بالشعر»، أما تحديد «ما الشعر» فأمر في غاية الصعوبة، ذلك أن الناس جميعاً يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له؟

والآن: هل نياس من تقديم تعريف للشعر مادما لا نستطيع تقديم تعريف للضوء؟ أو نمضى لطرح محاولات أخرى قام بها قدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى وغيرهما فى النقد العربى القديم، وقام بها البارودى وشوقى من شعراء العرب فى العصر الحديث ، ثم قام بها مئات النقاد والشعراء ممتازين وأوساطا؟ أو ترانا نكون على الجادة حين نقول إن كل قصيدة جيدة تقدم تعريفها الخاص للشعر ضمنا، وذلك بتمييزها وانفرادها عن القصائد الأخرى الجيدة؟

على أننا ينبغي ، فى جميع الأحوال، أن ننصت قبل طىّ هذه الصفحة إلى هذا الكلام البديع لكثافيوبات:

الشعر حالة ما بين:

ما آراه وما أقوله .

وما أقوله وما أسكت عنه .

وما أسكت عنه وما أحلم به .

وما أحلم به وما أنساه .

(ترجمها قيصر عفيف، وتصرفت أنا فى الصياغة تصرفاً يسيراً).

هل نستطيع أن نستخلص شيئاً مما سبق؟ أو هو الشتات؟ إننى أرى من بين هذا الذى يبدو شتاتاً صيغة يمكن استخلاصها بل والاتفاق عليها؛ وهى أن الشعر فن قولى، لا هو صوت خالص كما هو الحال فى الموسيقى (وإن كان الصوت جزءاً لا يتجزأ منه)، ولا هو لون كما هو الحال فى الرسم (وإن كانت الصور البصرية - وجوهرها الألوان - جزءاً لا يتجزأ من خامة الشعر) ولا هو نحت أو فن تشكيلي (وإن كانت الهندسة والتشكيل عنصرين ملحوظين فى كل تجسيد شعري فعال). وإذا لم تثر عبارة «الشعر فن قولى» خلافاً كبيراً (ولا بأس بأن تكون ليست جامعة مانعة)، فإننا نستطيع أن نبني عليها القول بأننا إذا دخلنا إلى الشعر من باب لغته نكون قد دخلنا إليه من بابه الطبيعى، وإذا دخلنا إليه من أبواب أخرى (التاريخ أو الجغرافيا، أو السياسة، أو القومية، أو علم النفس، أو علم الاجتماع أو حياة صاحبه، أو حتى علم اللغة)، نكون قد دخلنا إليه من الباب غير الطبيعى، فنكون قد أخطأنا المدخل، أو على الأقل نكون قد أخطأنا فى ترتيب أولويات الدخول إليه .

وأقدم الآن إلى سؤال آخر: ما موقف النقد من الشعر؟ أو بعبارة أخرى تؤدي المعنى: ما علاقة الناقد بالنص الشعري؟ وما الذى يحرك الناقد لاختيار النص الشعري الذى يتعامل معه؟ وأستريح فى الإجابة عن هذا السؤال إلى كلام كنت قد قرأته ونسيت صاحبه، والمصدر الذى قرأته فيه، ولكننى لم أنس فحواه، بل بقى هذا الفحوى يكبر فى نفسى على مر السنين، وبذا أثر على معتقدى النقدي تأثيراً كبيراً. يقول هذا الكلام إن ناقد الشعر مثل كلب الصيد، وإن القصيدة مثل أرنب الحقل، فإذا رأى كلب الصيد أرنب الحقل تحرك من فوره - وبغريزته - إلى العمل. هذا كلام جميل، مركز، بعيد المرمى، وهو محتاج منا إلى أكبر قدر من التأمل، وطول النظر، الكلب لا بد أن يدرّب (وإلا ما تحقق له هذا الفعل الشرطى فى القيام الغريزى للعمل) وأرنب الحقل لا بد أن يظهر (وذلك حتى يوفر الجانب الآخر الضرورى للفعل الحيوى)، وتلك العملية الحيوية الشرطية (شبه الغريزية) عملية أبعد ما تكون عن الميكانيكية (وإن بدت فى عدم تخلفها كذلك)، وذلك لارتباطها بملاسات وشروط معقدة غامضة، تحس ولا تكاد توصف.

وأود أن أضيف إلى المثال السابق مثالا آخر أمدنى به صديقى السعيد بدوى إثر حادثة «نقدية» حدثت لى من سنين طويلة. كنت قد نشرت بحثاً نقدياً طويلاً عن نص شعري واحد قصير، فكتب معلق يقول إن البحث جيد والقصيدة ضعيفة. ولعله أراد أن يدخل السرور على، ولكننى استأت بالطبع لأن منهجى النقدي العملى القائم على العمل من داخل النصوص يأبى أن ينفصم النص عن النقد الذى يتناوله، بحيث لا يصح الحكم على أحدهما حكماً مجافياً للحكم على الآخر. وأراد السعيد بدوى أن يواسينى فكتب لى رسالة شخصية يشرح فيها نظرته إلى الشعر والناقد. قال: إن القصيدة عنده تمثل «نقرة أبو الغيط» والناقد يمثل «المرأة المريوحة» (وهى التى تلبس جسدها الشيطان)؛ فنحن نراها جالسة فى «حلقة الزار» عليها الهدوء والوقار حتى إذا جاءت نقرتها هبت للعمل. إنها لا

تدخل أبدا حتى تجئ النقرة، وهى لا تتأخر لحظة عن مجئ هذه النقرة.

وأقول تأسيسا على ما مضى - وارتياحا له - إنه إذا حركت قصيدة تتناول السياسة ناقدًا فدخلها من باب السياسة، يكون صاحب «نقرة سياسية» لا «نقرة نقدية أدبية»، وقس على ذلك كل عمل شعري يحرك «ناقده» من باب الموضوعى لا من باب اللغوى؛ ذلك - وأكرر - أن الشعر شعر والسياسة سياسة، والشعر شعر والوطنية وطنية، والشعر شعر والتاريخ تاريخ. أما إذا حركت القصيدة الناقد من باب لغتها فإن نقرته الصحيحة فى هذه الحالة تكون «نقرة نقدية أدبية». ويمكن لمثل هذا الناقد بالطبع أن يدخل لغويا، وينتهى سياسياً، أو وطنياً، أو ما شئت، ولكن ما بيده فى النهاية من سياسة، أو وطنية، أو تاريخ، لا يمكن أن يكون عندئذ مطابقاً مطابقة معرفية للسياسة أو الوطنية أو التاريخ الذى هو متاح له قبل دخوله نسيج القصيدة (وأذكر هنا - دون أدنى نية للتحرش بالفهم المشوه لمعنى الحداثة - بمعنى قول الجاحظ دون أن أورد نص عبارته: إن المعانى مطروحة فى الطريق . . . وإنما الشعر جنس من التصوير . . . إلخ).

ولن أدع قارئى فى منتصف الطريق، وإنما أعرض عليه نصا شعريا قصيرا هو واحد من آلاف النصوص التى تمثل «نقرتى» فى الشعر العربى، وهو «وياللدهشة» نص يعرفه القاصى والدانى، وهو (وللدهشة كذلك!) للمتنبى (١).

صحب الناس قبلنا ذا الزمان
وعناهم من شأنه ما عانا
وتولوا بغصة كلهم منه
وإن سرّ بعضهم أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه
ولكن تكدر الإحسانا
وكأنا لم يرض فينا بريب
الدهر حتى أعانه من أعانا

(١) كنت قد نظرت فى هذه القصيدة فى مقالة لى بعنوان «كيف أقرأ العمل الأدبى» نشرت ضمن كتابى «قراءة الشعر»، وأنا هنا أعيد النظر فيها من زاوية أخرى.

كلما أنبت الزمان قنائة ركب المرء فى القناة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن تتعادى فيه وأن نتفانى
غير أن الفتى يلقى المنايا كالحات ولا يلقى الهوانا
ولو آن الحياة تبقى لحي لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا
كل مالم يكن من الصعب فى الأنفس سهل فيها إذا كانا

يسود جو «الصحبة» فى المطلع، ولكن لا ينتهى البيت إلا ومعنا عنصر مضاد (مناوش) هو «العناء»، وهذا العنصر المناوش سرعان ما يفعل فعله، فنجد أن الأمل تحول فى البيت الثانى إلى سيادة عنصر «الغصة»، فى حين يقتصر عنصر المناوش على المناوشة. وهكذا تتبادل الأجواء مواقعها، فتخلى الصحبة موقعها بعناء (أو تكاد)، ويخلى السرور موقعة للغصة (أو يكاد). كل هذا فى مساحة مركزة جدا، مساحة بيتين اثنين! وحين يمتد التعبير الشعرى يصبح العنصر القاتم من الحياة عنصرا سائدا: ولكن تكدر الإحسانا (البيت الثالث)، وتأمل «لكن» المستقرة المطمئنة فى جانب الكدر، و«ربما» الاحتمالية المترددة فى جانب «إحسان الصنيع».

على أن القصيدة تعمل جاهدة منذئذ - وبعد الأبيات الثلاثة الأولى - فى تنمية المعنى وتطويره؛ إذ ليس الزمن وحده هو الذى يمثل العناء والغصة والكدر منذ الآن، بل ينضم العنصر البشرى رافدا إضافيا فعلا يعين الدهر على الختل والريب. وهذا يجعل المعنى يبدو مقيدا ومطلقا فى آن؛ فإذا نظرنا إلى الرافد الجديد فى حدود إينه مساعد ومعين كان قيادا، وإذا لحظنا العموم المتمثل فى كلمة «من» كان إطلاقا. وعنصر الإطلاق هذا هو الذى يساعد على استمرار المعنى صاعداً إلى ذروة محتومة فى نهاية القصيدة.

لقد أرست الكتلة الشعرية المكونة من الأبيات الأربعة السابقة ركيزة صلبة أسست مقدمة واسعة للمعنى، فى نسق متوازن، تأرجح بالحياة حتى استقر بها فى أذهاننا على نحو يجعل «الشقاء» فيها أصلاً مستقراً، و «السعادة» لمحات. وقد هياً هذا الجو المناسب لإرساء النتيجة على المقدمات، وأكاد أقول إرساء «السقف على الحيطان»، وهذه هى النتيجة الأولى:

كلما أنبت الزمان قنائة ركب المرء فى القناة سنانا

وبرهانى على أن هذا البيت نتيجة أنه خلاصة مستخلصة على نحن متوازن مركب للعناصر الموزعة بطريقة فعالة جداً فى الأبيات الأربعة السابقة. وبرهانى على أنه يكون «سقفا» متيناً لما مضى أنه يسوده معجم صلب محسوس (تأمل: أنبت/ المرء / قناة/ القناة / سنانا - وتأمل كذلك التوازن الدقيق على مستوى توزيع التعريف والتكبير)، فى حين أننا نلاحظ أن معجم الأبيات الأربعة السابقة: يكاد يخلص للمجردات (الصحبة/ الزمان / العناء/ الأمر/ التولى / الغصة/ السرور).

على هذا النحو تكون القصيدة جاهزة الآن للتقدم نحو بناء كتلة شعرية تصبح دروتها نتيجة أخرى أشد تركيباً وتعقيداً؛ ذلك أن هذه النتيجة الأولى التى فرغت من الكلام عليها ستدخل فى النتيجة الأخرى - أو نتيجة النتائج - وتصبح خيطاً فى نسيجها:

ومراد النفوس أصغر من أن نعداى فيه وأن نتفانى

ثمة «مراد نفوس» قريب وهو الذى يعبر عنه هنا، وستردفه القصيدة عما قريب «بمراد نفوس» من نوع آخر. ويمكن القول إن هذا «المراد» «مراد صغير» وآية صغره أنه لا يصح أن ينهض سبياً للتعادى (ولاحظ صيغة «التفاعل»)، دعك من أنه ينهض سبياً للفتانى (ولاحظ أيضاً صيغة «التفاعل»). ويتنج عن هذا - بداهة - أن

صيغة السلام (الوجه الآخر للتعاذى)، أو قل معنى «الصحة» - التى أشارت القصيدة إليه فى مطلعها - صيغة حيوية فى الحياة، وهى كذلك لأنها لازمة لحفظ الحياة (الوجه الآخر للتفانى). ثمة مطلبان حيويان، إذن، هما السلام والحياة، أو الحياة فى سلام، وهما مطلبان يصغر إلى جانبهما التعاذى والتفانى. إنهما لا يصغران فحسب، بل يصيران «أصغر».

لكن مهلاً! فكل هذا مرتبط بالمعنى السابق للحياة. هذا المعنى الذى ستقبله القصيدة رأساً على عقب، وذلك بتقديم معنى آخر للحياة يصبح المعنى السابق إلى جواره مرفوضاً بسلامه (نفى التعاذى) وسلامته (نفى التفانى):

غير أن الفتى يلقى المنايا كالحات ولا يلقى الهوانا

إذا كانت الحياة التى قررتها القصيدة فى الأبيات السابقة - التى يصغر فيها «مراد نفوس» - تنقض هنا بكلمة واحدة هى كلمة «غير»، فلا بد أن يكون الذى سنواجهه منذ الآن نوعاً آخر من الحياة مضاداً فى مفهومه للمعنى السابق. وكلمة «الهوان» هى حجر الزاوية الذى يؤسس عليه المعنى الجديد؛ إذا الحياة الجديدة هى حياة «الهوان»، وهى نوع من الحياة يلزم لردها إلى صوابها - وهى الحياة الخالية من الهوان - لا التعاذى والتفانى فحسب، بل التعاذى والتفانى فى أبشع صورة لهما: «المنايا كالحات».

وتقف كلمة «الفتى» فى مطلع هذه الصورة الجديدة، التى قلبت الصورة السابقة رأساً على عقب، مألوفة مساحة الرؤية كلها. وعلينا إذا أردنا التمكن من هذه الصورة أن نخلص الذهن أولاً من الظلال التى تحيط بمعنى «الفتوة» فى السياق الشعبى الحديث، وبخاصة ما يتصل منها بالجانب الذى لا يخليها من «العنجهية»، والصخب، والتدمير. فإذا فعلنا ذلك ودخلنا بنوع من «الحس

التاريخى» على مادة : ف ت ي بدا لنا لقاء «المنايا الكالجات» فى ضوء جديد ، «ضوء» يقف مضاداً لما يحمله «التعادى والتفانى» من «ظلال». لقد أصبح الخيار لا بين الحياة والموت، وإنما - وباللدهشة! - بين الهوان والموت، بل ينبغى أن أقول: بين الهوان وأبشع صور الموت. وهكذا يتجلى الهوان باعتباه «موتا نموذجيا»، تتضاءل إلى جواره ألوان الموت الأخرى، متدرجة فى صورتها من الموت العادى (نتفانى) إلى الموت غير العادى (المنايا كالجات). وهكذا تقدم لنا القصيدة فكرة الموت فى ثوب جديد، أو بعبارة أخرى، تلفت أنظارنا إلى مقابل جديد للحياة النموذجية هو ذلك الموت النموذجى (الهوان).

وهكذا تركنا القصيدة مع ألوان من الحياة: حياة العناء والغصة والكدر، وحياة الهوان، وحياة عدم الهوان، ولكننا إذا أنعمنا النظر وجدنا أنها تقدم لنا خيارا واحدا، أو بديلا واحدا للحياة، وهو بديل يضحى من أجله بالحياة (لا يلاقى الهوانا). فإذا ما لاح هذا البديل الوحيد جهدت القصيدة فى أن تقدم لنا برهانا أو براهين لتثبيت هذا المعنى الجديد فى أذهاننا، وإقناعنا به، وهى براهين «منطقية - شعرية» - إن أمكن القول - تنتشر على مساحة بيتين كاملين، وتتجه إلى أكثر من طاقة من طاقات الإقناع لدينا؛ فمنها ما يتجه إلى حسنا الغريزى بالحرص على الحياة العادية، ومنها ما يتجه إلى أبعد من ذلك. فى الجانب الأول تعرض القصيدة قضية الحرص على الحياة فى معناها العادى وأنه كان يكون ذلك مبررا لو أنه يفسر استمرار هذه الحياة، لكن ذلك لا يمكن أن يتحقق، لأن التجربة الحسية فى رؤيتنا انقضاء كل حياة تثبت ذلك، ثم لسبب آخر منطقى عظيم هو أنه لو كان ذلك صحيحا لكان الشجاع أحقق الحمقى؛ لأنه يضحى بشىء يمكنه أن يستبقه دون نهاية.

أما فى الجانب الآخر ، فتتجه القصيدة إلى «الموت» . وإذا كان وجه العملة الذى يعرضه البيت الأول من البيتين أن الحياة منقضية على كل حال ، فإن وجهها الثانى الذى يعرضه البيت الثانى - وهو لازم الأول - أن الموت حتمى ، وكما فرضت القصيدة فى البيت السابق حتمية الإقدام الناشئة من حتمية انقضاء الحياة ، تفرض هنا حتمية الإقدام الناشئة من حتمية الموت . وهكذا تحشد القصيدة جزئيات المعنى فى اتجاه واحد ، لا يدع مجالاً لتعدد «المواقف» ، فتركنا مع موقف واحد ناشئ من نتيجة المعادلة التالية : إما حياة منقضية (مع الجبن) أو حياة منقضية (مع الشجاعة) ، أو إما موت حتمى (مع الجبن) ، أو موت حتمى (مع الشجاعة) ويوسع كل صاحب عقل وعينين أن يختار! وإذا اتضحت القضية على هذا النحو فمن منا يلتبس عليه طريق الاختيار؟

على أن أمر الحياة والموت ، وبالتالي أمر الشجاعة والجبن ، لا تحسمه البرهنة وحدها ، وإنما هو محتاج فى النهاية إلى فضل إغراء ، وذلك من طريق «ذهنى - عملى» . وهذا الطريق خصوصاً تجده كثيراً فى شعر المتنبى ، ولكن القصيدة تجمله هنا فى بيت ختامى يتوج «الإقناع» من ناحية ، ويضم طرفى القصيدة فى دائرة محكمة من ناحية أخرى :

كل مالم يكن من الصعب فى الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

أى شئ ذلك «الصعب فى الأنفس» الذى تشير إليه القصيدة؟ هل هو «نقيض الصحبة» الذى جاء فى الافتتاحية (وهو الفراق بالموت)؟ أم هو «نقيض العناء والغصة والكدر» ، بحيث يصبح الموت هو الراحة الحقيقية ، وإن بدت قبل حدوثها على غير ذلك ؟ أم تراه الانتصار على «مراد النفوس» الذى قد يدفع (مراد النفوس) إلى قبول «الهوان»؟ أم هو اختيار الموت فى سبيل حياة أفضل (للنفس أو

للغير)، وذلك على نحو متدرج يجعل منه مطلباً يسعى إليه ، وذلك فى ضوء التفضيل الذى عبرت عنه القصيدة فى «يلاقى المنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا»؟ أم هو كل ذلك مجتمعاً؟ الحق أن بدائل المعنى تبقى متواردة - بل مزدحمة - على الذهن، ويبقى مغزى القصيدة مفتوحاً لكل احتمال لا ترفضه لغتها. وليس من طبعى أن أخرج عن نطاق العمل الأدبى فأفسره بشئ من خارجه، ولكن عذرى فيما سأفعله الآن أنه خروج خفيف، وأنه من شعر المتنى وإليه، قال المتنى:

إلف هذا الهواء أوقع فى الأنفس أن الحمام مر المذاق
والأسى قبل فرقة الروح عجز والأسى لا يكون بعد الفراق

صورة الشعر العربى فى قرن من الزمان

«الشعر ديوان العرب» - هذه عبارة قديمة مستقرة لا أعلم أنها وضعت موضع التساؤل إلا من سنتين مضتا أو ثلاث، حين ارتفعت أصوات تقول: بل «الرواية ديوان العرب». ولم يتوقف أحد - كثيرا أو قليلاً على عادتنا - للفحص المتأنى لأى من العبارتين، ولا سأل عن الأسباب والدواعى التى تجعل العبارة الأولى عبارة متنحية وجوبا، والعبارة الثانية سائدة وجوبا. إن إحلال عبارة دخيلة تتصل بنوع أدبى لا يزيد عمره فى بلاده عن قرنين من الزمان، وفى بلادنا على قرن واحد، محل عبارة أصيلة عمرها لا يقل عن عشرة قرون، لأمر لا يصح أن تقرره التصريحات الصحفية، أو الخطب التى تختم بها الموائد التى تقام على هامش ما يسمى بالمؤتمرات الثقافية، وإنما تقرره الأبحاث العلمية الرصينة التى ينهض بها أصحاب المؤهلات المعتمدة، ممن يحملون وجهات نظر متعددة، ويتحاورون حواراً حراً متكافئاً، بعيداً عن أجواء الدعاية، وأضواء الإعلام.

ومبلغ علمى أن أحداً لم ينهض بعد بمثل هذه الأبحاث. ولا تم بعد مثل هذا التحاور المتجرد، وإذن فمن العدل والإنصاف أن يبقى الحال فى هذا الأمر على ما هو عليه، إلى أن يبت فيه بالطريقة الملائمة التى أشرت إليها. على أننى أريد أن أذهب فى الموضوع إلى حد القول بأنه ليس المهم فى الأمر كله أى العبارتين نردد، بل المهم أن يكون لهذه أو تلك «ما صدق»، وما معنى أن نتحدث عن الشعر، حيث لا شعر يعتد به فى ميزان الإبداع الحقيقى، أو نتحدث عن الرواية حيث لا

رواية، بل ما معنى أن نتحدث عن «الديوان» والديوان فارغ، أو عن العرب وأنت تعلم أنه لا يكاد يحسب لهم حساب حين يقضى الأمر، ويقرر مصير العالم؟ إن احتكاك الشرق بالغرب قديم، وتحاورهما كان طويلاً ومتنوعاً، وقد استخدم الغرب فى هذا الاحتكاك أسلحة متعددة، منها التبشير، والتعليم والثقافة، ومنها السلاح، وكان الشرق المغلوب يحاول فى أحيان كثيرة تبني أسلحة الغرب الغالب، فأرسل بعثاته إليه، وحول التعليم من دينى كله (على طريقة الأزهر) إلى مدنى فى معظمه (على الطريقة الأوربية)، وترجم عن اللغات الحديثة، وتأثر بالمذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية وواقعية. كذلك كان الشرق المغلوب يحاول البحث عن هوية، وذلك بالتفتيش فى تراثه الحضارى والأدبى، عله يقع فيهما على ما يجعله صامداً أمام الغرب الغالب. ولما كان الشعر - مرة أخرى - هو ديوان العرب فقد ظفر من حركة إحياء التراث العربى بنصيب كبير؛ إذ سلطت الأضواء - تحقيقاً ومدارسة واختياراً - على عصور الشعر المزدهرة عند العرب، وعلى الشعراء الأعلام، الأمر الذى أتى أكله فى حركة شعرية إحيائية - كلاسيكية جديدة إن شئت - هى أول ما نجده فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن الذى يهيم بالرحيل.

كان البارودى هو رائد هذا الاتجاه الإحيائى القوى، وجاء على أثره شعراء فحول تسنموا الاتجاه، ومضوا به بعيداً فى غضون القرن العشرين؛ إذ جعلوا من الشعر ديوان العرب الجديد، وعبروا عن أمانى الأمة، ومتغيرات الحياة، فكانوا لسانها الناطق بحاضرها ومستقبلها: أحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، وإسماعيل صبرى، وعلى الجارم، ومهدى الجواهرى، وعبد الله البردونى، وشعراء آخرون «وضعوا الشراب الجديد فى الكأس القديمة»، ووجدوا طلبتهم فى التعبير عن شئون الحياة فى بحور من «الموزون المقفى»، وفى صور تنهض على دعامتين من التاريخ والعقيدة، ولم يجدوا فى أنفسهم حرجاً من استخدام القواعد الشعرية التى

أرساها الأقدمون، فمارسوها على نحو حر مرن ، واحتلوا من الخريطة الشعرية للقرن مساحة واسعة لا تزال أصداؤها تتردد على نحو قوى .

كان أول من تحرش بقلعة الكلاسيكية الحصينة - «شوقى» - محاولا إحداث نقب فى جدارها ، العقاد، وذلك فى فترة مبكرة نسبيا من هذا القرن . وكانت القاعدة المنهجية التى قام عليها هذا التحرش قاعدة أوربية وافدة هى «الرومانسية»، التى تقوم على أن الشعر تعبير تلقائى عن المشاعر الفياضة، لا لسان حال المجتمع أو الاحتفاء بالمناسبات العامة، أو غير ذلك مما تحتفل به الكلاسيكية . ولم ينكر العقاد أن ناقده المفضل الذى يستوحيه هو هازلت المنظر الرومانسى الشهير . لقد وصف العقاد شوقى بأنه «صانع ماهر» فى حين أن المطلوب من الشاعر عنده أن يكون شاعرا معبرا عن ذات نفسه بصدق فى أسلوب جميل ، وما لم تكن على الشعر سيماء صاحبه فهو شعر «القشور والطلاء» .

ولست بصدد تقويم آثار حملة العقاد الرومانسية تلك على أحمد شوقى ، كما أننى لست بصدد تقويم قيمة البديل العملى الذى قدمه العقاد من شعره هو ، ورآه نموذج الشعر الحقيقى ، وإنما أنا بصدد تتبع الأثر التغريبي الذى كان قد بدأ يفعل فعله فى مسيرة شعر القرن العشرين . لقد قوى هذا الأثر الرومانسى الذى قدم العقاد وجهه «الانجلو - سكسونى» بما قدمه خليل مطران من إبداع رومانسى شعرى متأثر بالرومانسية الفرنسية، وحافل بتحليل عناصر الطبيعة، وفلسفة الوجود، وحميا العاطفة، ورصانة العبارة، وتضافرت القوتان على إحداث تيار شعرى جديد سرى بعد ذلك فى العالم العربى سبريان الضوء أو النار، وهو الاتجاه الرومانسى . وقد جاء هذا الاتجاه فى وقته معبرا عن «أحلام» الأمة، ومستوعبا ألوانا من الرؤية الاجتماعية والحضارية كانت سائدة فى عقدين - على الأقل - من عقود هذا القرن هما العشرينات والثلاثينات .

على أن رياحا عملية أخرى كانت تهب من الشمال، وربما وراء المحيط؛ فقد جاءت أشعار رواد المهجر الشمالى لتكون نموذجاً عملياً لما ينبغى أن يكون عليه التعبير الرومانسى فى اللسان الشعرى العربى، أشعار جبران، ونعيمه، والريحانى، وأبو ماضى، وهى نماذج فى الترجمة عن النفس البشرية فى صور جددت شباب اللغة العربية، وبعثت بها عن القول المعاد، وقدمت بلاغة أخطاب الشعرى فى ضوء جديد، وما لبث أن التحم هذا التيار الرومانسى المغترب بالتيار الرومانسى الناشئ فى أرض الوطن، والذى كان قد بدا ينتج ألقانا شعرية متفردة المذاق جادت بها قرائح من غربى العالم العربى (أبو القاسم الشابى) وجنوبه (التيجاني يوسف بشير) ووسطه (أبو شادى، والهمشبرى وناجى، ورامى ومحمود حسن إسماعيل، وصالح جودت، والصيرفى) وشرقيه (إبراهيم طوقان، وعمر أبو ريشه) ثم عشرات الشعراء الرومانسين الآخرين.

هكذا كانت الحركة الرومانسية فى الشعر العربى لأول عهدها بعيدة عن النواح الشعورى والتوجعات الذاتية المفردة، وملتحمة على نحو وجدانى حميم بالحياة، وساعية إلى إحداث ثورة عن طريق القلب لأن الثورة الكلاسيكية التى جاءت من طريق العقل لم تحقق فى نظرها الحلم العربى المنشود. كانت تمرداً أصيلاً على ركود الحياة واحتجاجاً عاطفياً على شعر البلاط، وتكريس طغيان الحكام، وتنويم الشعوب، وكانت الطبيعة الأم هى الملجأ الذى لاذت به الرومانسية لتبحث فيه عن جوهر الحياة الأصيل، تلك الحياة التى ران عليها الصداً بشعر الكلاسيكيين فى مدحة إثر مدحة، وفى نوع إثر نوع من استهلاك الأساليب.

لكن كل نار عظيمة تحمل فى صميمهاً عنصر خمودها، فقد تسارعت دورة الحياة حول الرومانسية متمثلة فى الإنجازات الصناعية الخارقة، وتهاوى الاستعمار القديم، وتحرر الشعوب، وتطور مناهج الدرس الاجتماعى. وفى جانب آخر كانت الرومانسية قد فقدت قوة الدفع الأولى، واستنفد الرواد معظم ما فيها من طاقة

وتوهج ، وهكذا لم تقو على استيعاب الحياة فكان لابد أن يحتويها سياق الحياة ، وأن تخلى الطريق لاتجاهات أخرى كانت تتخلق منذ حين .

فى منتصف القرن تفجرت حركة الشعر الحر فورثت الرومانسية أو كادت . وهى حركة تمثل استجابة قوية للتطورات الاجتماعية التى أشرت إليها سلفا ، وهى أول حركة فى الشعر العربى تنهض على جناحين متكافئين من حداثة المضمون والأسلوب ، لأن أصحاب «المدرسة الحديثة» فى التراث العربى أمثال مسلم بن الوليد ، وبشار وأبى تمام ، لم يحدثوا تجديداً يذكر فى بحور الشعر ، وإن أحدثوا ذلك فى «عمود الشعر» . ومن ناحية أخرى لم يكن «الموشح» ، بموسيقاه المتميزة ، بديلا عن الموسيقى التقليدية للشعر العربى الموروث . لقد جاءت حركة الشعر الحر بمقولة تنسف فكرة «الموزون المقفى» من أساسها ، وتبنى «التفعيلة» بديلا حاسماً لها ، وصحب ذلك إحساس جديد لا ينكر فى المعجم الشعرى ، وطبيعة الصور ، والاحتفال بهوم الإنسان العادى ، بل والمطحون ، وهى أمور لم تحتل «بؤرة» اهتمام الشعر من قبل ، أقول «بؤرة» حتى أنفى عن نفسى مظنة التحيز لهذا الاتجاه الشعرى ، أو الإجحاف بدور غيره من اتجاهات .

كانت درجة استجابة الناس لهذا الاتجاه الشعرى الجديد عالية ، ورمى كثير من الشعراء الذين كانوا يبدعون فى قالب الموزون المقفى ، ما بأيديهم وأسرعوا للحاق بالركب الجديد . ولا أقول إنه قضى على الاتجاهات الأخرى ، فالرؤية الشعرية كالمادة المشعة لا تبنى ، وإنما أقول إنه زحزح كل اتجاه عداه عن مركز الاهتمام ، ونبه الحياة الأدبية إلى أن عهدا شعريا جديدا كان يولد ، وأن عهداً شعرياً غيره كان ينحسر عنها الضوء (ولا أقول كان يسدل عليها الستار) .

ولا يعينى أن يكون مطلع هذا الاتجاه من مصر (لويس عوض أو ملك عبد العزيز أو صلاح عبد الصبور) كما أنه يا يعينى أن يكون من العراق (نازك الملائكة

أو بدر شاكر السياب، أو عبدالوهاب اليياتى)، وأعجب لقوم يسلمون - بل يفتخرون - بانتمائهم إلى الأمة العربية، أو الشعر العربى، أو الثقافة العربية، أو ما شئت، ثم يشتجرون فيما بينهم على ادعاء إنجازات صحيحة أو مزعومة، ما بين مصرى وعراقى وشامى! تلك لعبة صبيانية ينبغى أن تشب فيها كل الأقلام عن الطوق، وإلا فإنها تكون قد أسهمت بنصيب فى إضعاف كل ما هو عربى، ويحق عليها القول:

لا يبلغ الأعداء من جاهل ما يبلغ الجاهل من نفسه

والمهم فى الأمر كله أننا نعيش منذ الخمسينات مع لون شعرى جديد، أسهم بنصيب وافر فى تصوير الحياة الحديثة، تطورها، وتحررها، وبحثها عن مشروع، وأحلامها القليلة التى تحققت، وأحلامها الكثيرة التى خابت، كما أسهم بنصيب وافر فى رصد وتحليل وتصوير هموم الإنسان العربى، مكانه فى العالم، وألوان القمع التى يتعرض لها، والظلم والاضطهاد الواقعين عليه. وهو يفعل ذلك بدرجات متفاوتة، مرة فى أصوات جهيرة ومرة فى أصوات خافتة، مرة بالرمز الفنى، ومرة بالرمز الفجج الذى هو دليل التقية (وكدت أقول: الجبن).

لقد ضمنت البدايات القوية لهذا الاتجاه ثباتا، كما ضمنت له سيرورة، فسمعنا عن شعراء الأرض المحتلة (محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد)، ورأينا صعود الطبقة الثانية والثالثة، بل والرابعة، من شعراء الشعر الحر. ولا أرتب الشعراء إلى طبقات فى القيمة؛ فقد يفوق شاعر من طبقة تالية شاعرا من طبقة سابقة، وعينى هنا على التابع الزمنى ليس غير.

هكذا تتمثل لي خريطة الشعر فى القرن العشرين، وأنا على وعى كامل حين أعيد النظر فى كلامى هذا بأنه كلام يسوده التعميم، ربما إلى حد السرف، وأنه لم يوف الكلام حقه بوضع كثير من النقاط على كثير من الحروف - دعك من توفية

الكلام بعض حقه فى إيراد الأمثلة والنماذج، أو تبنى نهج أو آخر فى تحليل بعض النصوص الشعرية أو توجيهها. ولا أكتفم القارئ أن ثمة شاعرين عربيين يردان إلى ذهنى كلما تقدمت فى تحرير هذا الكلام - أراهما يستعصيان على التصنيف - هما الفيتورى ونزار.

وتبقى نظرة خاطفة واجبة إلى «قصيدة النثر»!. ومن المعلوم أن النثر أنواع، ومنه النثر الشعرى القائم على الخطاب الشعورى لا الذهنى، وهو يتوفر على نوع من «الشاعرية» التى تعتمد الصور والمجازات والرموز والبرهنة العاطفية، هذا فن قديم فى اللغة العربية، ولكن لم يخلط أحد بينه وبين الشعر الذى هو علم اصطلاحى له معناه، وقواعده، وحدوده. وللنثر الشعرى - بالطبع - موسيقاه الخاصة التى لا تختلط بموسيقى الشعر؛ ذلك لأن الموسيقى فى الشعر هى روحه. وهى عنصر أساسى من عناصره، وهى أمر اصطلاحى طور على مدى الزمان، وكان له مصطلحاته التى يقع مصطلح «قصيدة» على رأسها.

وقد صاحب النثر الشعرى الشعر - دون عراق أو حتى احتكاك - ومضيا فى القرن الحالى متوازيين. فلما اتسعت حركة الامتزاج الثقافى التى هى بعض نتائج الاحتكاك بين الشرق والغرب - مما أشرت إليه إشارات متكررة - بدأنا نسمع عن مصطلح «قصيدة النثر»، وهى عبارة اصطلاحية لها فى الآداب الغربية تاريخ ومفهوم، ولها مكان معلوم فى الإبداع الأدبى، وقد تلقفها بعض منظرى الحدائث ممن تحلقوا بالذات حول مجلة «شعر» (توفيق صايغ، وأنسى الحاج، وأدوتيس). ومع نمو هذا الاتجاه أصبح لقصيدة النثر وجود ملحوظ، وبخاصة بين المنشئين الشباب ممن يتمردون على القوالب الموجودة، ويتطلعون لكل جديد. وإذن فالنثر الشعرى شىء والشعر شىء آخر، والنثر الشعرى فن عربى قديم، وقصيدة النثر مصطلح وافد له تاريخه ورجاله فى الغرب، وهو مستورد ضمن الموجات الحديثة.

وأعتمد على ذوقى الخاص فأقول: إننى استسيغ بعض الأعمال التى تحمل عنوان « قصيدة النثر » وأرى فيها خيالا شعريا، وثقافة كاشفة، ولغة معبرة، ولا أستسيغ بعضها، وأرى فيها تحديا للقارئ، وفجاجة، وتسلطا، ونقصا فى المعرفة. ومعنى هذا أننى لا أبني رفضى أو قبولى لها على القالب، فالمنشئ عندى حر يختار ما يشاء من القوالب. إنما أرفض أو أقبل على أساس القيمة الفنية، تماما كما أقبل أية قصيدة أراها جيدة، وأرفض أية قصيدة أراها رديئة فى الاتجاهات الشعرية المختلفة التى ضمنتها كلامى السابق.

على أنه تبقى عندى - فيما يتصل بقصيدة النثر - معضلة لم أستطع لها حلا وهى التسمية ذاتها. وعندى أنه ثمة تناقض لا بد أن يزال فى هذه التسمية، وأنا لست أول متنبه إلى هذا التناقض، فكلمة «قصيدة» كلمة اصطلاحية مستقرة، وهى مصطلح من مصطلحات الشعر العربى قديم جدا، وقد علقته به فى تاريخه الطويل ظلال وإيحاءات لا يمكن فصلها عنه، وهى كلها متصلة بخصائص هذا الفن الذى هو ديوان العرب، أما كلمة «نثر» فهى القسم المقابل لكلمة شعر، وهذا بدوره يعنى أنها القسم المقابل لكلمة قصيدة، فكيف يجمع بينهما فى عبارة واحدة، وتكون هذه العبارة مريحة ومقبولة؟ وعلي الذى يصر على هذه التسمية أن يحل التناقض الظاهر بينهما على نحو لا يقبل الشك، وإلا يكون قد أسهم فى إضافة مزيد من الاضطراب إلى عالم أدبى ونقدى ملئ بأنواع «البلبله»، و«الدعاوى العريضة»، و«الفهر الأدبى»، و«الاضطراب».

الفصل الثاني

منهجى فى قراءة الرواية

نحو منهج فى قراءة نجيب محفوظ

بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب فى ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ يكون الأدب العربى قد اجتاز المحلية إلى العالمية، ويكون نجيب محفوظ قد اجتاز الشهرة الواسعة إلى الخلود. وقد كان للخبر دوى هائل سمعه كل ذى سمع، وسيكون له أثر بالغ فى المستقبل القريب والبعيد، فلن تعود أمور الأدب العربى، أو أمور نجيب محفوظ، بعد ذلك اليوم كما كانت عليها قبله. وأحسب أن الواجب الملقى على عاتق نقاد نجيب محفوظ قد أصبح الآن مضاعفا، فقد كان محليا وقومياً فأصبح عالمياً.

نمت المكتبة النقدية المتصلة بأدب نجيب محفوظ نموا هائلا على مدى الأربعة عقود الماضية من هذا القرن، وهى تتكون من أعمال علمية جامعية متخصصة، وأعمال ثقافية عامة، وأبحاث ومقالات فى المجلات الأدبية والصحف، ثم هناك ندوات مسجلة، ومقابلات مكتوبة، وملاحظات وتصريحات واسعة النطاق. وفحص هذه المكتبة يحتاج إلى جهد ووقت غير محدودين، فهى متعددة الجوانب، متباعدة الأطراف، وهى - من ناحية أخرى - فى اتساع مطرد.

والملاحظ أن الجزء الأقل منها يعنى بتحليل النص المحفوظى، وأما الجزء الأكبر فيدور حول هذا النص، ولا يعمل من داخله. وقد قاد العمل خارج النصوص إلى بعض الظواهر الغريبة التى حكمت النظرة إلى أدب نجيب محفوظ، ومن أبرز هذه الظواهر النظرة المتطرفة إلى هذا الأدب، والأحكام العامة التى تكتسحها اكتساحاً، ومعاملته على أنه معرض أفكار وآراء ومذاهب، ثم أشياء أخرى كثيرة.

منهجى فى قراءة الرواية

فى الجانب الأول نتبين طرف النقيض حين نقرأ كثيراً أن نجيب محفوظ هو تولستوى العرب، أو دكتور العرب، وقد جاءت مقارنة نجيب محفوظ بدكتور فى حيثيات لجنة الحكم التى منحته جائزة نوبل للأدب، ولا شك أنها ستنتشط هذا الطرف إلى أقصى حد، وحين نقرأ أن نجيب محفوظ هو عميد الرواية العربية الأوحده، فهو رائدها ومنشؤها، ومرسى تقاليدها، وبانى أعمدها وحيثانها وأروقتها، وقد يشار أحياناً إلى أنه واضع سقفها؛ بدأت به وختمت به، وأن روايات نجيب محفوظ هى الكلمة الأولى القوية فى تاريخ الرواية العربية، وربما كانت كذلك هى الكلمة الأخيرة. وفى هذا الجانب نتبين طرف النقيض الآخر حين نقرأ أن نجيب محفوظ صانع الرواية أو مهندسها؛ إشارة إلى أنه «حرفى» ولكنه ليس عبقرى، وأنه يعمل بقوانين الفن ولكنه لا يعمل بحمياها الداخلية، وأنه «جيد جداً» وليس «ممتازاً»، بل إن البعض يتهمه بالتقصير الواضح، ويلقنه الدروس، والبعض يشير إلى أن مجده وراءه، وأنه قد قال كل ما عنده. وهناك حالات قليلة وصف فيها بأنه مؤسسة ثقافية جامدة، ولا أدرى ماذا يقول هؤلاء بعد أن أصبح ظاهرة نهائية بحصوله على نوبل ودخوله تاريخ الأدب العالمى من أوسع أبوابه.

وفى الجانب الثانى تجتاح الأحكام العامة أدب نجيب محفوظ، وهى تهدف فيما تهدف إلى تقوية طرف أو آخر من طرفى النقيض اللذين أشرت إليهما. ويكفى أن أعيد هنا أنه حكم عليه مرات بأنه بلزك، ومرات بأنه عالية على الأدب الروائى العالمى، بل إنه وقف أحياناً قريباً جداً من قفص الاتهام بتهمة معتادة فى أدبنا الحديث هى تهمة السرقة.

وفى الجانب الثالث تجلّى حرص شديد فى مكتبة نجيب محفوظ النقدية على فحص وجهة نظره السياسية والاجتماعية من خلال أعماله، وفتش عن معتقداته

منهجى فى قراءة الرواية

فى الفلسفة والدين . وقد بلغ الإسراف فى هذا الجانب حدا صور فيه كل أدب نجيب محفوظ على أنه فكرة واحدة متكاملة، وأنه وضع خطة هذه الفكرة فى فترة مبكرة جدا من حياته ، فأودع بداياتها بدايات أعماله، وتركت بعض هذه الأعمال مفتوحة النهاية قصداً لتستكمل فى أعمال أخرى، وأن شخصية ما فى هذه الرواية هى الصورة المطورة لشخصية أخرى فى تلك .

مثل هذه الجوانب التى أشرت إليها تدل على أننا فى حاجة إلى إعادة النظر فى تناول أدب نجيب محفوظ، والتوصل إلى منهج أكثر نضجاً فى قراءته، وفى ناحية ينبغى الكف عن رفع هذا الأدب مرة إلى عنان السماء، وعن خفضه مرة أخرى إلى حضيض الأرض؛ ذلك لأن هذا الأدب خلق فنى، وتناوله يحتاج إلى أن نرصده رسداً بطيئاً هادئاً لنرى كيف تتفاعل عناصره، وكيف ينمو ويحقق خصوصيته. وهذا يتطلب حتماً تحليل أساليب هذا الأدب فهى التى تفضى إلى الكشف عن قيمه الفكرية والعاطفية، وفى ناحية ثانية لابد من مراجعة الأمر على أساس أن أدب نجيب محفوظ محتاج إلى «الإضاءة» من داخله، لا إلى «الأحكام العامة» عليه من خارجه؛ فانشغال الناقد بالحكم يجعل منه صوتاً متسلطاً على نجيب محفوظ وعلى قرائه معاً؛ وهذا الناقد يجلس عادة فى عليائه مشغولاً بتوزيع الأحكام متخذاً من «الصولجان» أداة عمل، وأحياناً أداة إرهاب، وهو لا يحمل «المصباح» الذى يضى الطريق أمام القارئ، ويساعده على الرحلة منفرداً فى عالم نجيب محفوظ . ولابد أن يتنبه نقاد نجيب محفوظ إلى أن القارئ أصبح ينتظر منهم دواعى الحكم، ومقوماته، وحيثياته، لا الحكم ذاته، وهو حين يسمع حيثيات الحكم قد يكتفى بها عن سماع الحكم، ولكنه حين يسمع الحكم يبقى متعطشاً إلى سماع الأسباب، أى أنه يريد أن يرى منهج الناقد وهو فى حالة عمل من خلال النصوص، بدل سماع حكم بتفضل عليه به هذا الناقد.

منهجى فى قراءة الرواية

وتبقى الناحية التى تولع بالتعرف على آراء نجيب محفوظ فى أدبه مهمة بذلك كل ناحية عداها. وهذه الناحية متفرعة عن «ثنائية» بغیضة ترى الأدب موضوعا وشكلا. وعلى نقاد نجيب محفوظ الذين يسرفون فى هذا الجانب أن يتنبهوا إلى أنه أصبح من العبث الآن، فمن الحقائق البديهية أن عناصر المحتوى الأدبى تتحلل فى شكله محددة صورته وملامحه، كما أن عناصر المحتوى تذوب فى الشكل إذ تشكله. وتكون النتيجة أن هذا الأدب لا هو شكل، ولا هو مضمون، وإنما هو «كينونة» جديدة ماثلة. لقد ارتضى ناقد نجيب محفوظ أن يكون ناقدا أدبيا فكيف ساغ له أن يتحول إلى باحث سياسى أو اجتماعى؟ ونجيب محفوظ ذاته ليس منظرا سياسيا أو اجتماعيا وإنما هو كاتب رواية، ومعنى هذا أن كل فكره فكر روائى، وأنه لا يفيد فى إدراك هذا الفكر العودة به إلى الأصل السياسى أو الاجتماعى مما تحفل به الوقائع الخارجية؛ ذلك أنه بعد رحلة هذه الوقائع فى شرايين التكوين الروائى ينالها من التحول، والتغيير، والتطور، والتعديل، والحذف، والإضافة، مالا يمكن معه فهمها، على ضوء ما نعرفه عنها قبل أن تعالج روائيا.

ولا ينكر أحد أن يكون للكاتب وجهة نظر، ولكن القول بأن الكاتب يعثرها فى أعماله على نحو تكامل فيه مع اكتمال هذه الأعمال قول ساذج، وأكثر من هذا القول سذاجة أن يقال إنه يفعل ذلك عن عمد فيترك عمله ناقصا بقصد تكملته بأعمال أخرى. إن العمل الفنى كيان كل قائم بذاته مادام الكاتب قد اختار له أن يكون كذلك، وهذا يصدق على روايات نجيب محفوظ، ويصدق حتى على أجزاء «الثلاثية»؛ «فقصر الشوق» و«بين القصرين» و«السكرية» كل منها رواية كاملة فى ذاتها، مستقلة فنيا وفكريا عما عداها، وهذا هو السبب فى أن نجيب محفوظ لم يجعل من هذه الروايات الثلاث رواية واحدة، ودراسة كل عمل على حدة من شأنها أن تفتح المجال واسعا أمام الدراس، ليتمتحن الجزئيات الدقيقة،

منهجى فى قراءة الرواية

وليتغلغل إلى الزوايا البعيدة، وليتعرف على شبكة العلاقات المعقدة التى تنتظم العمل كله، وهذا هو معنى «القراءة الفاحصة» التى تختبر العمل من داخله، بتحليله، ثم بإعادة تركيبه، إذ ذاك يكشف العمل الفنى عن معناه ومغزاه وذلك عن طريق فحص مبناه.

لقد تخطف التلفزيون كما تخطفت السينما أعمال نجيب محفوظ، وصنعت منها أفلاما استمتع بها الملايين فى كل أنحاء الوطن العربى، ونتوقع الآن - بعد الجائزة - أن يحدث المزيد من ذلك على المستوى المحلى والعالمى. ولذلك فائدة محققة، ولكنه يضيف عبثاً إلى أعباء نقاد نجيب محفوظ؛ إذ ينبغى عليهم أن يضاعفوا مجهودهم للحفاظ على بقاء بريق الكلمة المكتوبة متألقا.

ولن يتحقق ذلك إلا بتطوير منهج فى القراءة النقدية يجعل لهذه الكلمة المكتوبة جاذبية لا يجدها الإنسان فى لغة السينما أو لغة التلفزيون، والطريق الوحيد إلى ذلك أن نحلل الكتابة الإبداعية لنجيب محفوظ، ونلقى على أساليب الكتابة لديه أضواء تجعلها تحتفظ على الدوام بمذاق خاص، وتلك هى - مرة أخرى - القراءة النقدية الفاحصة التى هى نوع من المغامرة المحسوبة التى يلقى فيها الناقد الموهوب المؤهل بنفسه فى لجة العمل الأدبى، داخلاً إياه من بابه الطبيعى الذى هو لغته المشتملة على معجمه وتراكيبه وصوره ورموزه، ومتنبها فى كل مراحل عمله إلى أن أسرار العمل الروائى لا تكمن بالضرورة فى أحداثه الكبرى، أو شخصياته الرئيسية، أو إيقاعه المباشر المسموع على نحو واضح، بل قد تكمن فى بعض زواياه الدقيقة، أو إشارات الفرعية، أو الإيقاع الخفى للغة - تلك الخيوط البالغة الدقة التى تخلق حياة العمل وفعاليته. وهذا هو الذى يجعل القراءة النقدية الفاحصة وحدها هى القادرة على تقديم صورة «بالحجم الطبيعى» للرواية لا تغنى

عنها أية صورة أخرى مستمدة منها، سواء أكانت فيلما سينمائيا، أم فيلما تليفزيونيا، أم مسرحية.

لا خلاف على أن نجيب محفوظ لم بين مجده الأدبى بوصف أحياء القاهرة القديمة فقد كان من الممكن أن يصف أماكن أخرى. وهو كذلك لم بين مجده باستخدام تاريخ الجهاد الوطنى أو الصراع الحزبى أو ثورة ٢٣ يوليو، فقد كان من الممكن أن يعرض لأية أحداث أخرى، إنما بنى هذا المجد لأنه روائى عبقرى، ولأنه من كل شىء تناوله بسحر الفن الروائى الذى هو موهبته الأولى وشغله الأكبر، أليس من الطبيعى بما فيه الكفاية أن يكون مدخلنا إلى قراءة رواياته - والحالة هذه - مدخلا روائيا؟ وما الرواية؟ أليست هى ذلك البناء المركب النامى الذى يرقد أمامنا فى كلمات على مئات الصفحات مركبا من المفردات والصور والمجازات والرموز؟ وأليست هى حياة الشخصيات الفنية التى تبدأ وتمتد وتتلاشى أمام أعيننا معبرة باللغة المناسبة على الصفحات؟ وأليست هى الحياة التى لا نعرفها، أو نعرفها ولكنها تواجهنا فى صورة لم تخطر لنا على بال من قبل، والتى إذا استوعبناها فى شكلها الجديد حدث لنا نوع من «التنوير» والرضا مكننا من فهم هذه الحياة على نحو أفضل؟ وإذن، فكيف يكون مجددا لنا، أو لأدب نجيب محفوظ، وللأدب العربى، أن نبحث عن تفسير لرواياته خارج تلك الروايات، فنحاكمها طبقا لخبرتنا الحرفية المكانية بخان الخليلى أو زقاق المدق أو قصر الشوق، أو بين القصرين أو السكرية أو عشرات الأمكنة الأخرى التى نتجول فيها فى أحياء القاهرة؟ وكيف يكون مجددا لهذه الروايات، أو للأدب العربى، أن نحاكمها فى ضوء معرفتنا بتاريخ مضر السياسى أو الاجتماعى فى الثلاثينات أو الأربعينات أو الخمسينات، أو الستينات أو السبعينات، أو بعد ذلك؟ ثم كيف يمكن أن نلتصق فهما أفضل لهذه الروايات عن طريق حمل أجهزتنا والذهاب إلى نجيب محفوظ

منهجى فى قراءة الرواية

نفسه نسأله عن مقاصده التى كانت فى نفسه حين كتب هذه الإشارة أو طور هذه الشخصية؟

إن ترك النص ومغادرته إلى ما حوله من ظروف محيطية أو اعتراف مؤلف لأمر عجيب كل العجب، وهو بكل أسف محجب إلى أقصى حد لدى كثير ممن كتبوا عن نجيب محفوظ، وكونوا مكتبته النقدية؛ وإن الدخول إلى الرواية من غير بابها الطبيعي - الذى هو لغتها - لأمر عجيب كذلك كل العجب. ونحن من الناحية العملية - على كل حال - لا نملك أمامنا على المنضدة سوى كلمات فى صفحات بين دفتى كتاب هى الرواية، وبالقراءة الحسنة تحيا الكلمات فى الصحف وبدونها تبقى راقدة هناك إلى ما شاء الله، فإذا دخلنا إلى الرواية من باب المضمون، «الذى يظن القارئ أنه مضمون الرواية وهو فى واقع الحال مضمون كان فى ذهنه قبل القراءة، وسيبقى فى ذهنه بعد القراءة، أو حتى دخلنا إليها من باب اللغة ولكننا لم نحسن قراءة هذه اللغة بقى «المعنى الروائي» معمى مستغلقا، وبقيت قيمته وهما من الأوهام.

«الرواية المحفوظية» بناء لغوى، ومعمار أسلوبى، يرمز بكليته إلى مغزى يفضى إلى قيم فكرية وروحية، وهو ليس صورة - بالكربون أو حتى بالكاميرا أو حتى بريشة الرسام - لواقع مادي محدود أو غير محدود، وهى على ذلك لا تساوى إلا ذاتها، ولا يفيد فى فهمها أو تقديرها ما يجلب إليها من خارجها من الأمور التى تصلح بقياس التاريخ أو الجغرافيا أو المجتمع. وهى تكشف بعض سرها بتحليلها البنيوى، أو بمقارنتها بمثيلاتها، أو بفحص تقاليد النوع الذى تنتمى إليه، ولكن سرها الأخير كامن فى السر الأكبر لفقه اللغة العربية التى كتبت بها.

لقد أعطت جائزة نوبل نجيب محفوظ إشارة الدخول إلى حلبة الخالدين، وبقى

منهجى فى قراءة الرواية

أن يجلى أبناء قومه من نقاده وفقهاء العربية هذا البناء الشامخ من أعماله، عملاً عملاً، بل فصلاً فصلاً، وفقرة فقرة، وهل أقول وعبارة وعبارة، وكلمة كلمة؟، فيساعدوا بذلك العالم المتعطش إلى القراءة على تذوقه والتمتع به، وفهم مراميه وأسراره. إن أدب نجيب محفوظ لم يعد فى حاجة إلى تعريف أو تقديم أو دعاية أو عرض أو تصنيف، وإنما أصبح فى مسيس الحاجة إلى منهج نقدى ملائم.



النص المحفوظى : نظرة من قريب .

ثمة صخب يرتفع حول نجيب محفوظ منذ حصوله على «نوبل» سنة ١٩٨٨ . وقد ازداد هذا الصخب فى مناسبتين تاليتين لحصوله على الجائزة؛ الأولى عقب طعنه فى رقبته تلك الطعنة الظالمة الغادرة، والثانية عقب صدور كتاب رجاء النقاش عنه فى الصيف الماضى . وعندى أن نوع هذا الصخب من شأنه أن يسهم باطراد فى ابتعاد قارئ نجيب محفوظ عن المصدر الطبيعى وهو النص الإبداعى المحفوظى . وأنا أعلم علم اليقين أن كل مشتغل بالنقد الأدبى يدرك أن الأغلب الأعم مما يدور فى هذا الصخب لا علاقة له بمجال عمله؛ أى بمادة العمل فى النقد الأدبى . ولدىّ - مع ذلك - حالات أخرى :

أ - عندما يحمل محرر أدبى، أو شاب من شباب الباحثين فى الأدب آلة تسجيله، ويقصد ندوة محفوظ، ويسأله فى شأن من الشئون، ويتلقى إجابته وينشرها فى كتيب، يقرأ على المقهى أو على الشاطئ، أو يزين بها صفحات الرسالة العلمية التى يعدها - باعتبار أنها مادة مستفادة من «مصادرها الأصلية» - فإن نقاد الأدب يعلمون - بدهاء - أن هذا لا علاقة له بمادة عملهم .

ب - وعندما يكتب الكاتبون عن «صحيفة أحوال» نجيب محفوظ المدنية، أو تاريخه الوظيفى، أو نشأته فى بيت القاضى والعباسية، أو المقاهى التى يتردد عليها، أو حتى مواقفه السياسية والفكرية والاجتماعية، أو قراءاته وتكوينه، فإن ذلك لا يمكن أن يعد من مجالات النقد الأدبى .

منهجى فى قراءة الرواية

ج - وعندما يبذل مجهود لإرساء نوع من التقارب - أو توحيد الهوية - بين كمال عبد الجواد فى «الثلاثية» وشخصية نجيب محفوظ، أو السيد أحمد عبد الجواد وشخصية والد نجيب محفوظ، فإن شيئاً من ذلك لا يثبت أمام الفحص على محك النقد الأدبى، حتى لو توصل إليه صاحبه ببعض اعترافات من نجيب محفوظ ذاته، وذلك لأن العكاكيز لا يلجأ إليها - كما يقال - إلا لتغطية عدم قدرة الأرجل الطبيعية على الحمل.

د - وعندما تفسر «زهرة» فى (ميرامار) على أنها رمز مصر، وتجمع الشواهد والقرائن على ذلك، من داخل الرواية فى أحوال قليلة، ومن خارجها فى أغلب الأحوال، فإن نقاد الأدب يدركون أن حالة من عدم اليقين تلف التفسير الأدبى، وأن كل التفاسير يمكن أن تقف على قدم المساواة، لا من حيث قوتها فحسب، بل من حيث مشروعيتها كذلك.

أنكون منطقيين وطبيعيين - إذن - إذا قلنا إنه إذا دار الكلام حول أدب نجيب محفوظ خدم أغراضاً «حول» هذا الأدب، وإذا دار «فى» هذا الأدب خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل «النص المحفوظى» هو صمام الأمان الوحيد الذى يعصم الدرس الأدبى من أن يحمل اسماً غير اسمه، أو يدعى لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل فى تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة منها ما كان إعلانياً، أو دعائياً، أو متصلاً بنعرة ما من النعرات، وعلى ذلك ينبغى أن ترتفع المكتبة الأدبية المحفوظية حافلة «بالدرس النصى» ومحللة فيض الإبداع المحفوظى فى هدوء وتجرد. ويحدث هذا حتى الآن فى حياء لا يتناسب مع دعاوانا العريضة عن حب الأدب، أو الوطن، أو نجيب محفوظ.

نمت خبرتى «بالنص المحفوظى» - كما ونوعا - على مدى الثلاثين سنة الأخيرة، وأستطيع الآن أن أتعرف على هذا النص إذا عرض علىّ بين عشرات - أو حتى مئات - النصوص الأخرى. لقد أصبحت أمتلك حياله غريزة تشبه غريزة كلب الصيد حياال صيده. وأنا أعود إلى هذا التشبيه هنا بعد أن استنكره البعض حين استخدمته فى مناسبة سابقة، عل هذا البعض يعود إلى تأمله من زاويته الصحيحة، فيحوز لديه - ولدى غيره - القبول. وليست الذاكرة هى التى تهدينى إلى التعرف على النص المحفوظى؛ فذاكرتى لا تعى كل ما كتب، ولا أدعى أننى قرأت كل ما كتب، وليس وضع عناوين الأعمال عليها هو الذى يمكننى من ذلك، فأنا أتعرف على النص المحفوظى حتى لو خلا من كل المؤشرات. إننى إذا رأيت عملاً محفوظياً فى خزانة كتب، أو رأيت جزءاً منه، أو فقرة، أو جملة، تعرفت عليه فى الحال. ولا أقول هذا مباحاة أو مفاخرة فلا موضع لذلك، وإنما أقوله توسلاً إلى إثبات فكرتى التى أسعى إلى إثباتها، من وجوب تحقيق نوع من العلاقة بين القارئ الناقد والنص المحفوظى.

وأريد أن أضيف إلى ما قلته المزيد: ليس نوع الكلمات المستخدمة هو الذى يهدينى إلى التعرف على «النص المحفوظى»؛ فهو يستخدم كلمات لا تخرج عن كلمات اللغة، وليست كذلك أدوات التشبيه، أو مادة التصوير؛ أو سرد الأحداث، فأدوات التشبيه محدودة، ومصادر مادة التصوير متاحة، والسرد له قوانينه الداخلية والخارجية، التقليدية والتجريبية، وكل ذلك لا يحتكره النص المحفوظى، وليس وصف الحارة المصرية - وبخاصة فى القاهرة القديمة - هو الذى يعيننى، أو عالم التجار، والفتوات، أو عالم الطرب والنكتة؛ فكل ذلك مبدول لجميع الكتاب، وقد عبر عنه الكثيرون على نحو واسع.

منهجى فى قراءة الرواية

وإذن فما هذا الشيء - الواضح الغامض - الذى يجعلنى أقول: هذا النص لا يمكن أن يكون لغير نجيب محفوظ، وهذا النص لا يمكن أن يكون لنجيب محفوظ؟ وبعبارة أخرى: «ما المحفوظية» التى يمكن أن تتعرف عليها فى أعماله، كما نتعرف على الشيكسبيرية فى أعمال شيكسبير، «والدانتية» فى أعمال دانتي، و«المتنبية» فى أعمال المتنبى؟ (وقائمة العباقر طويلة). أعلم أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة، وليست واحدة، ومثيرة للخلاف، وأن القول فيها مختلط، ويكتنفه الغموض، ولكننى أعلم كذلك أنها ينبغى - فى كل الأحوال - أن تكون شغل الناقد الشاغل، وأن تحديد بعض ملامحها - على الأقل - هو أوجب واجباته.

- ٣ -

وجدت عندى نسخة بالية من رواية كنت قد حملتها معى من القرية أواخر الأربعينيات، وجعلتها - مع غيرها - نواة لمكتبتى فى القاهرة. كانت متروعة الغلاف، ولا أتذكر إن كنت قد قرأتها برمتها قبل ذلك، ولكننى أفتحها الآن على نحو عشوائى، وأقرأ فيها صفحات متتابعة:

من؟ هى .. هى بعينها أو بعينها وشفيتها ونهديها وساقياها؟

جارتى .. أو جارة الوادى .. أو جارة السوء التى طالما أقضت مضجعى وألهبت عواطفى وأهاجت مشاعرى.

جارتى التى لا ترحم .. جارتى التى طالما هتفت بها: أيا جارتى لو تعلمين بحالى .. جارتى التى أعلنتها على حربا شعواء .. ونصبت لى من عينها مدفعى برن .. سريعى الطلقات .. لا أكاد أقف فى النافذة حتى ينهال على منها وابل من النظرات شديدة الفتك محكمة التصويب لا ترضى بغير القلب هدفها .. أما شفتها

منهجى فى قراءة الرواية

فقد جعلت لى منها قاذفات للهب .. شفتان حارتان ملتهبتان .. يحس لهيهما من بعد .. ما نظرت إليهما إلا وأحسست بلسعة، وكأنى بهما لو مستهما قطرة ماء - لطشطشت - وتبخرت أو مستهما شفاه أخرى لبقبت واحترقت .

أما صدرها فقد ركبت به قنابلها الشديدة الانفجار قبلتين قد رفعت عنهما طابة الأمان .. فهما عرضة للانفجار فى أى لحظة لا باللمس .. بل بمجرد النظر .

أما الساقان فقد كانتا من نوع ذرى لم يكشف عنه بعد، ولا جرب أثره، ولكن مجرد التلويح به .. كان كافياً للانيهار والتسليم .

لقد وجدتها أمامى .. جارتى المسلحة .. التى طال هجومها على .. واشتد حصارها حولى وأنا صامد أمامها .. لم ينهد لى حصن .. ولا دكت لى قلاع .. أدافع وأقاوم وأصد الهجمة تلو الهجمة .. مستعينا فى دفاعى بشئ واحد هو الذى أعانى على المقاومة، وهياً لى الدفاع .. شئ واحد هو الذى صد عنى كل تلك الغازات والهجمات .

أى شئ ذلك الذى أعانى وهياً لى المقاومة؟ الضمير؟ أبدا .. فالضمير شئ لا يستيقظ إلا بعد أن تقع الواقعة وتتم الهزيمة .. فيبدأ وخزه وتأنيبه الذى لا جدوى فيه ولا فائدة منه .

حب الفضيلة ؟ لا تكونوا سخفاء .. فتذكروا أشياء وهمية لا وجود لها فى عالم الحقيقة .. واذكروا قول الشاعر:

مررت على الفضيلة وهى تبكى فقلت علام تنتحب الفتاة

فقال كيف لا أبكى وأهلى جميعادون خلق الله ماتوا

إذن، أى شئ ذلك الذى أعانى على المقاومة والدفاع حتى لا أسقط متداعيا

أمام جارتى المسلحة؟

إنه الجبن!

أى والله الجبن.. فما رفع منار الفضيلة غيره . إن أفضل خلق الله أجبنهم .. كيف؟ الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان: نوع زاهد فاضل ونوع مستهتر مهتك .

والنوع الفاضل نوعان... الخ

أعرف الآن صاحب هذا النص، وقد كان إلى سنوات قليلة خلت ملء السمع والبصر، وهو صاحب روايات تبلغ عدد ما لنجيب محفوظ من روايات . ولكنى أحب أن أعتمد على خبرتى المتراكمة بهذا النوع الأدبى فحسب حين أحكم على هذا النص الذى أوردته بأنه ليس نصا محفوظياً ، وأذكر من سماته ما أقدمه من «حيثيات»، لهذا الحكم . فبصرف النظر عن الاستخدام العشوائى لعلامات الترقيم والنقط المتجاورة، ولترتيب الفقرات، وبصرف النظر عن إقحام الاستشهاد بأبيات الشعر، وبغض النظر عن ذلك «المعجم الحربى» الفج الذى يريد الكاتب أن يفرض به علينا مهنته، أقول بغض النظر عن كل هذه الملامح التى تبتعد بهذا النص عن أن يكون نصا محفوظياً؛ فإننى أود أن أركز من صفاته الأخرى على ما يلى:

أولاً : أنه نص ذو بُعد واحد، وأنت مهما قلبته على جوانبه فإنك لا تستطيع أن تخرج بمعناه من «الحرفى» إلى «الرمزى». وهو لا يحمل من المفاتيح المعتادة - أو غير المعتادة - ما يساعد على هذا؛ فليس به مفارقات أو مفاجآت؛ أو إيهاعات، أو غير ذلك مما يفتح آفاق المعانى (قارن مثلاً ما فى هذا النص من معركة أسلحتها «الأثداء - القنابل»، «والسيقان الذرية»؛ «والشفاه النارية» بالحرب الرمزية الدائرة فى «يوليسيس» جيمس جويس بين ستيفن ديدالوس وقطع الدهن العائمة فى طبق

منهجى فى قراءة الرواية

الحساء، وما تحضره إلى الذهن - على سبيل المفارقة - من الحرب الطروادية).

ثانياً: أنه نص يراوح فى مكانه، ويدور حول نفسه، ولكنه لا يحقق تقدماً، وتعدد فيه التشبيهات كما تتعدد الاستشهادات، ولكن الحدث يبقى فى مكانه، وهو ما يكاد يوهم القارئ بأنه خطأ خطوة إلى أمام حتى يكتشف أنه عاد فخطا الخطوة ذاتها إلى وراء: «إنه الجبن.. إن أفضل خلق الله أجبنهم حياء الله الجبن»؛ أو «الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان.. والنوع الفاضل نوعان».

ثالثاً: أنه نص ينهض على نوع من «الاستحالة» الكائنة فى المبالغات العقيمة، التى لا ترسى ركيزة، أو تؤسس نموذجاً؛ «فالعينان مدفعان» ليس هذا فحسب، بل هما «مدفعا برن». والشفتان «قاذفات اللهب»؛ والشديان «قنبلتان»، أو الساقان «سلاح ذرى»، والمبالغة ليست معيبة فى حد ذاتها، ولكنها هنا معيبة، لأنها لم تنجح فى إلقاء أى ضوء إضافى على الحدث.

- ٤ -

أثماً الآن للدخول فى عالم النص المحفوظى. وهدفى - كما قدمت - إثبات أنه نص لا يمكن أن يختلط - من حيث سماته الداخلية - بأى نص غيره من نصوص الرواية العربية. وأختار نصاً معروفاً لدى قطاع عريض من القراء، ومن غير القراء. ولهذه المعرفة أسباب شتى؛ فالقراء عرفوه من قراءتهم رواية (بين القصرين) وغير القراء شاهدوه على المسرح، أو فى السينما أو التليفزيون. والجميع يتذكره، ولكن على تفاوت فى هذا التذكر؛ فالبعض قد يذكر الشخصيات: السيد أحمد عبدالجواد، وزوجه أمينة، والأبناء ياسين وفهمى وكمال، والبنات عائشة وخديجة، والبعض قد يذكر الأحداث اليومية والاجتماعية والسياسية، والبعض قد يذكر المقارقات المثيرة للضحك، كعطس كمال فى طبق

القول المدمس حتى يجعل أخويه يتقززان فينفرد هو به، والبعض قد يذكر جو الرواية العام، ولكن قليلا من القراء - فى أغلب ظنى - هم هؤلاء الذين يذكرون التفاصيل الدقيقة، وطريقة رصف الكلمات، والنسيج الخارجى واداخلى للعبارات، والإيقاع المتوازن لأجزاء الأسلوب، ثم لأجزاء الرواية؛ وغير ذلك من السمات التى يكون بها النص المحفوظى نصا محفوظياً. وتلك هى النواحي التى سأركز عليها - دون غيرها - فى تحليلي النص، وفاء بحق ما أراه جديراً بالوفاء، من اتجاه فى النظرة والتحليل، بجعل نقد النص المحفوظى مكملاً لهذا النص، بل جزء لا يتجزأ منه فى الطموح النهائى. ولأننى لن أتناول فى تحليلي هذا سوى نص وحيد، فإنى أثبتته هنا كاملاً، دون أن أجد نفسى فى موقف يضطرني للاعتذار عن طوله:

«كانت حجرة الطعام بالدور الأعلى حيث توجد حجرة نوم الوالدين، وكان بنفس الدور غير هاتين الحجرتين أخرى للجلوس وأربع خالية إلا من بعض أدوات اللعب التى يلهو بها كمال فى أوقات فراغه. وكان السماط قد أعد وصفت حوله الشلت، ثم جاء السيد فتصدره متربعا، ودخل الإخوة الثلاثة تباعا فجلس «ياسين» إلى يمين أبيه وفهمى إلى يساره، وكمال قبالتة. جلس الإخوة فى أدب وخشوع، خافضى الرؤوس كأنهم فى صلاة جامعة، يستوى فى هذا كاتب مدرسة النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ خليل أغا. فلم يكن أحد منهم ليجتري على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لجزره مخيفة لا قبل له بها، ولم يكن يجمعهم بأبيهم إلا مجلس الفطور لأنه يعودون إلى البيت عَضراً بعد أن يكون السيد قد غادره إلى دكانه عقب تناول الغداء والقيلولة، ثم لا يعود إليه إلا بعد منتصف الليل. وكانت الجلسة على قصر مدتها شديدة الوطأة على نفوسهم بما يلتزمون فيها من أدب عسكري إلى ما يركبهم من رهبة تضاعف من حساسيتهم وتجعلهم عرضة للهفوات بطول تفكيرهم فى تحاميتها، فضلا عن أن الفطور نفسه

يتم فى جو يفسد عليهم تذوقه واستلذازه، ولم يكن غريباً أن يقطع السيد الفترة القصيرة التى تسبق مجئ الأم بصينية الطعام فى تفحص أبنائه بعين ناقدة حتى إذا عثر على خلل ولو تافه فى هيئة أحدهم أو بقعة فى ثوبه انهال عليه نهراً وتأنياً، وربما سأل كمال بغلظة: «غسلت يديك؟» فإذا أجابه بالإيجاب قال له أمراً: «أرنيهما» فييسط الغلام كفيه وهو يزدرد ريقه فرقا، وبدلاً من أن يشجعه على نظافته يقول له مهدداً: «إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما». أو يسأل فهمى قائلاً: «أذاكر ابن الكلب دروسه أم لا؟» ويعرف فهمى بالبداهة من يعنى لأن «ابن الكلب» عند السيد كناية عن كمال فيجيب بأنه يحفظ دروسه جيداً. والحق أن شطارة الغلام - التى استوجب عليها حنق أبيه - لم تقعد به عند الجد والاجتهاد كما يدل عليهما نجاحه وتفوقه، ولكن السيد كان يطالب أبنائه بالطاعة العمياء الأمر الذى لا يطيقه غلام اللعب أحب إليه من الطعام، ولهذا يعلق على إجابة فهمى قائلاً بامتعاض: «الأدب مفضل على العلم»، ثم يلتفت إلى كما ويستطرد بحدة: «سامع يا بن الكلب!».

«وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة فوضعتها فوق السماط وتقهقرت إلى جدار الحجرة على كذب من خوان وضعت عليه «قلة»، ووقفت متأهبة لتلبية أية إشارة، وكان يتوسط الصينية النحاسية اللامعة طبق كبير بيضاوى امتلاً بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، وفى أحد طرفيها تراكمت الأرزفة الساخنة، وفى الطرف الآخر صفت أطباق صغيرة مملوءة بالجبين والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود، فهاجت بطون الإخوة بشهوة الطعام، ولكنهم حافظوا على جمودهم متجاهلين المنظر البهيج الذى أنزل عليهم كأنه لم يحرك فيهم ساكناً، حتى مد السيد يده إلى رغيغ فتناوله ثم شطره وهو يتمتم: «كلوا» فامتدت الأيدي إلى الأرزفة فى ترتيب يتبع السن، ياسين ففهمى ثم كمال وأقبلوا على الطعام

منهجى فى قراءة الرواية

ملتزمين أدبهم وحياءهم . ومع أن السيد كان يلتهم طعامه فى وفرة وعجلة وكان فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلا توقف، ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة - الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين - ثم يأخذ فى طحنها بقوة وسرعة وأصابه تعد اللقمة التالية، إلا أنهم كانوا يأكلون متمهلين فى أناة بالرغم مما يحملهم تمهلهم من صبر لا يتفق وطبيعتهم الحامية، فلم يكن ليغيب عن أحدهم ما قد يتعرض له من ملاحظة شديدة أو نظرة قاسية إذا تهاون أو ضعف فنسى نفسه وغفل بالتالى عما يأخذها به من التانى والأدب . وكان كمال أشدهم تبرما لأنه كان أعظمهم تخوفا من أبيه، وإذا كان أكثر ما يتعرض له أحد أخويه نهرة أو زجرة فأقل ما يتعرض له هو ركلة أو لكمة، فلذلك كان يتناول طعامه فى حذر وضيق مسترقا النظر بين آونة وأخرى إلى المتبقى من الطعام الذى يتناقض سريعا، وكلما تناقض اشتد قلقه، وانتظر فى جزع أن يصدر عن أبيه ما يدل على فراغه من طعامه فيخلو له الجو ليملا بطنه . وعلى رغم سرعة أبيه فى الالتهام وضخامة لقمته وتشبعها بشتى الأصناف كان يعلم بالتجربة أن ما يتهدد الطعام - وما يتهدده هو بالتالى - من ناحية أخويه أشد وأنكى، لأن السيد كان سريع الأكل سريع الشبع، أما أخواه فكانا يبدءان المعركة حقا عقب جلاء السيد عن السفرة، ثم لا يتخليان عنها حتى تخلو الأطباق من كل شئ يؤكل، ولهذا فما كاد السيد ينهض قائما ويفارق الحجر حتى شمر عن ساعديه وهجم على الطبق كالمجنون مستغلا يديه الاثنتين، يدا للطبق الكبير، ويذا للأطباق الصغيرة، بيد أن اجتهاده بدا قليل الجدوى فيما انبعث من نشاط الأخوين فلجأ إلى الحيلة التى يستغيث بها كلما هدد سلامته مهدد فى مثل هذا الحال، وهى أن يعطس فى الطبق عامدا متعمداً وعطس، فتراجع الأخوان، ونظرا إليه حانقين، ثم غادرا المائدة وهما غارقان فى الضحك، فتحقق له حلم الصباح وهو أن يجد نفسه

وحيداً فى الميدان . وعاد السيد إلى حجرته بعد أن غسل يديه فلاحقت به أمينة ويدها قدح مزجت به ثلاث بيضات نبات بقليل من اللبن وقدمته له فتجرعه ثم جلس ليحسو قهوة الصباح، وهذا القدح الدسم خاتمة فطوره، وهو «وصفة» من وصفات يداوم عليها بعد الوجبات أو فيما بينها - كزيت السمك، والجوز واللوز والبندق المسكرة - رعاية لصحة بدنه الضخم، وتعويضاً له عما تستهلكه منه الأهواء، إلى اقتصاره على اللحوم بأنواعها والأغذية المشهورة بدسمها حتى ليعد الأكلة الخفيفة بل والعادية «لعباً» و «تضييع وقت» لا يجملان بمثله . وقد وصف له الحشيش كفاتح للشهية - إلى فوائده الأخرى - فجرّبهُ ولكنه لم يألفه وانصرف عنه غير آسف وقد ساء به ظنه لما يورث من ذهول وقور مشبع بالهدوء ميال للصمت مشعر بالانفراد ولو بين الصفوة من الأصدقاء، فنفر من أعراضه تلك التى تتحافى مع سجيته المولعة بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس ووثبات المزاج والقهقهة، ولكيلا يفقد مزاياه الضرورية لفحول العشاق اعتاض عنه بنوع نفيس من المنزول اشتهر به محمد العجمى بائع الكسكسى عند مطلع الصالحية بالصاغة، وكان يعده خاصة لصفوة زبائنه من التجار والأعيان، ولم يكن السيد من مدمنى المنزول، ولكنه كان يلم به بين حين وآخر كلما استقبل هوى جديداً خاصة إذا كانت المعشوقة امرأة خبيرة بالرجال وأحوالهم . فرغ السيد من حسو قهرته ثم نهض إلى المرأة وراح يرتدى ملابسه التى قدمتها إليه أمينة قطعة قطعة، وألقى على صورة هندامة نظرة متفحصة، ومشط شعره الأسود المرسل على صفحتى رأسه، ثم سوى شاربه وفتله، وتفرس فى هيئة وجهه ثم عطفه رويدا إلى اليمين ليرى جانبه الأيسر، ثم إلى اليسار ليرى جانبه الأيمن ، حتى إذا ارتاح إلى منظره مد يده إلى زوجته فناولته زجاجة الكولونيا التى عبأها له عم حسين الحلاق فغسل يديه ووجهه ونضح صدر قفطانه ومنديله، ثم وضع

الطربوش على رأسه وأخذ عصاه وغادر الحجرة ناشرا بين يديه ومن خلفه عرفا طيبا. ذلك العرف المقطر من شتى الأزهار يعرفه أهل البيت جميعاً، وإذا تنشق أحدهم تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه - مع الحب - الإجلال، والخوف، إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذاناً بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر. كان ياسين وفهمى قد فرغا من ارتداء ملابسهما، أما كمال فقد هرع إلى الحجرة عقب خروج أبيه مباشرة ليشبع رغبته فى محاكاة حركاته التى يختلس النظر إليها من زيق الباب الموارب، فوقف أمام المرأة ينظر إلى صورته بإمعان وارتياح ثم قال مخاطباً أمه بلهجة أمرة وهو يغلظ نبرات صوته «زجاجة الكولونيا يا أمينة» وكان يعلم أنها لا تلبى هذا النداء ولكنه جعل يمسح على وجهه وجاكيته وينظرونه القصير بيديه كأنه يبلىها بالكولونيا، ومع أن أمه كانت تغالب الضحك إلا أنه ثابر على التظاهر بالجد والصرامة، وراح يستعرض وجهه فى المرأة من جانبه الأيمن إلى الأيسر، ثم مضى يسوى شاربه الوهمى ويفتل طوفيه، ثم تحول عن المرأة وتجنشاً، ونظر صوب أمه، ولما لم يجد منها إلا الضحك قال لها محتجاً: «لماذا لا تقولين لى صحة وعافية؟» هنالك غادر الحجرة مقلدا مشية أبيه محركا يمناه كأنه يتوكأ على عصاه..

وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية ووقفن وراء شباكها المطل على النحاسين ليرين من ثقوبه رجال الأسرة فى الطريق، وبدا السيد وهو يسير فى توده ووقار يحف به الجلال والجمال رافعا يديه بالتحية بين حين وآخر وقد وقف له عم حسنين الحلاق والحاج درويش بائع الفول والفولى اللبان ويومى الشربتلى، فأتبعنه أعينا مترعة بالحب والزهور، وتلاه فهمى فى مشيته المتعجلة، ثم ياسين فى جسم الثور

منهجى فى قراءة الرواية

وأناقة الطاووس، وأخيراً ظهر كمال فلم يكذب يخطو خطوتين حتى استدار ورفع بصره إلى الشباك الذى يعلم أن أمه وشقيقته مستخفيات وراءه، وابتسم، ثم واصل سيره متأبطاً حقيبة كتبه منقبا فى الأرض عن زلطة يركلها.

كانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأم. بيد أن إشفاقها من شر العين على رجالها لم يقف عند حد، فلم تكن تمسك عن تلاوة: «ومن شر حاسد إذا حسد» حتى يغيبوا عن عينيها».

يصور هذا النص مجلس الفطور الأسرى (الذكورى) فى بيت السيد أحمد عبدالجواد، وهو نص تشتمله وحدة عضوية ظاهرة، ولكننى أريد - تسهيلاً للمهمة والاستيعاب - أن أقسمه إلى أجزائه الموضوعية الظاهرة، وذلك على النحو التالى:

أ - قسم أول أحب أن أسميه: «التمهيد»؛ وهو يبدأ ببداية النص، وينتهى بنهاية عبارة: «سامع يا ابن الكلب».

ب - قسم ثان أحب أن أسميه صلب الموضوع، وهو يبدأ ببداية: «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة»، وينتهى بنهاية عبارة: «كأنه يتوكأ عن عصاه».

ج - قسم ثالث أحب أن أسميه: «الخاتمة»، أو «الانسحاب من المشهد»، وهو يبدأ ببداية: «وبادرت الأم والفتاتان» وينتهى بنهاية: «حتى يغيبوا عن عينيها» - نهاية النص.

وأنا أعلم أن هذا النوع من التقسيم تقسيم «صناعى»، ولكن النقد - على كل حال - «صنعة»، وأرى فى هذا التقسيم عاملاً يساعد على فحص الجزئيات على نحو أهدأ. وأعلم كذلك أن هذا يعيد إلى الأذهان تقسيم أرسطو أجزاء المأساة إلى بداية، ووسط، ونهاية، ولكن ذلك لا يصرفنى عن الإيمان بجوداه.

منهجى فى قراءة الرواية

يبدأ النص بداية متمهلة، تتلاءم مع ما سيشرح فى التعبير عنه من وصف هذه الظاهرة التى تتكرر يوميا فى الحياة العادية عند أسرة مصرية تتناول طعام الإفطار. ومن أجل إشاعة الشعور بمعنى التانى يفرد النص لعناصر «المكان» مجالا ملحوظا، ويتجلى ذلك فى الوقوف عند الجزئيات الدقيقة من المشهد المكاني، وفى فحص ذلك، بعين «الكاميرا». ومن شأن ذلك أن يجعل إحساسنا بهذا المكان؛ إذا نواجه النص فى أول أمره، يطغى على كل إحساس سواه. والنص يحقق ذلك من طريقين: طريق «المعبر عنه» (حجرة الطعام .. الدور الأعلى .. حجرة نوم الوالدين .. وأربع خالية) وطرق المسكوت عنه المشتمن فى المعبر عنه (عبارة «الدور الأعلى» - مثلا - تتضمن وجود دور أسفل، بكل ما يحضره ذلك الدهن من فراغات ضرورية تتوازن مع الفراغات التى عبر عنها فى هذا الدور الأعلى)، وغنى عن القول إن ذلك سهل فى الكشف عن دلالات بعينها، فى تحديد الطبقة التى تنتمى إليها الأسرة، وفى تهيئة وعى القارئ لتقبل ما سبق، وما سيأتى، من أجواء وعادات سياسية واجتماعية.

ولكى يزيدنا النص وعيا بالمكان، تأتى التفاصيل، وبخاصة ما يتصل منها بالسماط، والشلت، مبرزة الهيئة التى ستكون عليها الجلسة، وما فيها من حركة وحيوية تبرزهما أقوال الشخصيات وأفعالها. وإذا كان «سكون» المكان ملائما «لحركة» البشر، فإن احتواء «الظرف» (المكان) على «المظروف» (الناس) يتم دون إبطاء، وذلك تفاديا لحدوث أى فراغ فنى أو معنوى فى النص: «ثم جاء السيد فتصدره متربعا». وعند هذا الحد تبدأ سلسلة من الهيئات والصفات تؤكد تقاليد المائدة وتناول الطعام فى تلك الأسرة «النموذجية» التى تحيا حياة شبه عسكرية. وهى سلسلة متنوعة العناصر، وخيوطها مجدولة بعناية. وهى تتراوح بين المباشرة، مثل التفتيش على نظافة يدي كمال وتفقد أحواله الدراسية، وشبه المباشر مثل

منهجى فى قراءة الرواية

حكاية الزجر والركل، وغير المباشر، مثل تتابع دخول الأولاد فى نظام يتبع السن، وجلوسهم حسب هيئة تتبع السن، وانتظارهم إشارة بدء الأكل، ومد أيديهم فى نظام يتبع السن.

وهذا النوع من النظام الصارم من شأنه أن يزيد الإحساس بجمود المكان، ويلقى عليه جوا ثقيلًا، وفى هذا الجو الجامد الثقيل يقدم النص الشخصيات بأسمائهم (ياسين، فهمى، فكمال)، كما يقدمهم بصفاتهم (كاتب مدرسة النحاسين، وطالب مدرسة الحقوق، وتلميذ خليل أغا). وهذا كله يعد نوعا من الإشارات المبكرة لما تهدف الرواية إلى تحقيقه، وهو يوفر لنسيج الأسلوب سداه ولحمته، بالتوزيع الملائم، فى التوقيت الملائم، الأمر الذى يوفر للرواية - فى نهاية المطاف - إيقاعها الملائم، ويعطينا النص مع ذلك - وفى ثناياه - من المعانى المباشرة ما تكتمل به صورة وصفية للواقع، ومن المعانى غير المباشرة ما يكون إشارات ضمنية تساعد على استباق الحدث.

لا يجمع السيد بأولاده سوى مجلس الفطور، وذلك لأنهم يعودون من أشغالهم بعد أن يكون هو قد غادره مرة أخرى، بعد الغداء والقيلولة. وهم ينامون قبل عودته ليلا، وتلك هى الإشارة المبكرة إلى الحياة «الأخرى» للسيد أحمد عبدالجواد، تلك الحياة الحافلة بالمغامرات، التى تعكس لنا الجانب العميق من شخصيته. وصحيح أن الرواية ستكشف فيما بعد عن طبيعة هذه الحياة على نحو مباشر، ولكن الدلالة الضمنية الكائنة فى هذه الإشارة المبكرة تساعد على تجميع خيوط الرواية وجدلها بإحكام.

وتكون هذه المقدمة - بعناصرها تلك - قد مهدت الطريق للموضوع الرئيسى: لقد رسمت البيئة المكانية، وحددت محتوياتها، كما قدمت «الناس» الذين يقومون «بالفعل» الروائى فيها، وذلك فى حدود ما يراد تصويره من مجلس الفطور. وهذا

منهجى فى قراءة الرواية

التقديم يتجاوز الوجود الحسى، إلى الوجود المعنوى، وذلك حين يقدم الجو
النفسى الذى يتم فيه الفعل، والاستجابات اللفظية والإشارية التى تقوم بها
الشخصيات المختلفة. ولا بد أن يلفت نظر القارئ فى هذا التمهيدي تنوع أساليب
الأداء الروائى على نحو يحدد لنا ما سيتبعه النص فى هذا القسم من الرواية فى
تلك الناحية. أما السرد - وهو الذى يدفع بالحدث إلى أمام - فينسج من أساليب
تقريرية إخبارية يعبر عنها بالفعل الماضى فى أغلب الأحيان، ولكن هذا التقرير لا
يلبث أن يرفد بما يشبه اللحم فى النسيج، وذلك بالكشف عن العلل والأسباب
التي تضىء المنطقة الكائنة وراء السطح الساكن: «.. فلم يكن أحد منهم ليجترئ
على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر،
أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لجزره مخيفة لا قبل له
بها». هكذا تعلق الظاهرة «المادية» بما وراءها من علة «معنوية»؛ الأمر الذى يخلع
على الأسلوب نوعاً من مضاعفة النسيج، الذى يتجلى فى جعل الخيوط تعمل
بالتوازي أحياناً، وبالتقاطع أحياناً أخرى. ثم يتحول الأسلوب - زيادة على ذلك -
لصيغة السؤال والجواب، فيشيع - فى مساحة قصيرة - جواً درامياً، يجعل المعانى
تتخلق على نحو متوازن متزامن، ومن شأن هذا أن يربط «القلب» (الأب)
«بالأطراف» (الأولاد) فى نسق متين، باعثاً حيوية وتحفراً باطنيين، فى جوهر -
لولا ذلك - من أشد الأجواء ركوداً وإملاً.

إن هيمنة الصوت الواحد هنا كاملة؛ ومن أجل ذلك فنحن لا نسمع سوى
صوت الأب: «.. غسلت يديك؟ «أرنيهما!» أياك ابن الكلب دروسه أم لا؟..
سامع يا ابن الكلب!.. إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك
منهما.. الأدب مفضل على العلم..». وعند هذا الحد يصبح الجو مهياً للدخول
فى صلب «الموضوع»، وعلامة ذلك الانتقال إلى مجئ الأم وهى تحمل صينية

منهجى فى قراءة الرواية

الطعام. وأول ما يقابلنا فى مفتتح هذا القسم صورة «الأم». وهى صورة «شبحية» منعدمة الهوية بمعنى الكلمة؛ فأية أم تلك التى تضع الطعام أمام أسرتها، ثم تتقهقر «إلى جدار الحجرة» ثم تقف «متأهبة لتلبية أية إشارة»؟ إنها «أم» لا تملك من مقومات الشخصية ما تملكه مديرة شئون منزل، أو حتى خادمة تعمل لدى أسرة متوسطة من أسر أيامنا. وأين تلك الصورة «الشبحية» من صورة الأم فى مفتتح رواية (بداية ونهاية) التى يلح عليها الأب فى أن تشارك الأسرة طعام الإفطار فتأبى، وتمعن فى الإباء؟ ألا يحتاج هذا النوع من التباين الصارخ بين الصورتين عناية المهتمين بالنص المحفوظى؛ وبخاصة هؤلاء المعينون بصورة المرأة فى هذا النص؟

فإذا عبرنا ذلك، لفت نظرنا ذلك الوصف المدقق لمفردات الطعام الذى لا تفلت منه مفردة واحدة، فممن شأن ذلك أن يجعل هذه المفردات شاخصة أمامنا، كأننا نراها، ونتشمم روائحها، بل كأننا نستطيع أن نمد أيدينا مشاركين فى تذوقها: لقد رأينا من قبل «حتمية» الفعل الروائى الذى يجعل الإخوة يدخلون تباعا، ويجلسون تباعا، طبقا لقاعدة لا تتخلف، وها نحن نرى حتمية ترتيب مفردات الطعام على صينية الفطور فى مشهد «حتمى»، القلب للطبق الكبير البيضاضوى المملوء بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، والأطراف للأرغفة الساخنة، «والجن والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود» لترصيع المشهد، فأى منظر بهيج يجعل النص المحفوظى يستحضر صورة المائدة السماوية التى أنزلت على حوارى عيسى عليه السلام؟

هذا، ولا يزال الجو «شبه العسكرى» مهيمنا، فبالرغم من جاذبية المنظر، وهياج البطون بشهوة الطعام، يتغلب «الكابح»، فيتجاهل الجائعون الأمر كله كأنه لهم

منهجى فى قراءة الرواية

يكن، وذلك فى انتظار الأوامر. وهذه الأوامر - بدورها - مضاعفة النسيج، تحكمها حتمية لا تتخلف؛ فأولاً: لابد أن يمد السيد يده إلى رغيغ فيشطره، وثانياً: لابد أن يشفع ذلك بالأمر المنطوق المباشر: كلوا، وثالثاً: لابد أن يتم التنفيذ طبقاً للنظام ذاته الذى دخلوا به القاعة، والنظام ذاته الذى تحلقوا به حول أبيهم: «ياسين إلى يمين أبيه، وفهمى إلى يساره، وكمال قبالتة».

وعند هذا الحد يمكن القول إننا دخلنا إلى «اللب»، وهو التناول الفعلى للطعام؛ فما الذى يميز هذا الجزء من النص؟ فى البدء نواجه جملة ممتدة، مشحونة بمجموعة من المكملات التى توسع من أركانها، وتجعل دلالاتها تنتشر على مساحة واسعة طردا وعكسا، متخذة فى ذلك نسقا يجعلها تحقق «إيهاما» حيا بالحياة الواقعية. ومع أن الفعل الذى تعبر عنه يعد فعلا معتادا، مما يقع كل يوم، ويقع فى اليوم الواحد عدة مرات - وهو فعل تناول الطعام - فإن التعبير عنه على هذا النحو يصوره على نحو يجعله فى أذهاننا جديرا بمثل هذا الاحتشاد العظيم. إنه - كما تشهد هذه الجملة - فعل حيوى يمكن إلحاقه بغيره من أركان الحياة الأخرى الحيوية، من الميلاد، والنشاط الجنسي، والنزع الذى يسبق خمود الحياة. إنها الحياة هنا - إذن - وهى تزود بالوقود، أو بعبارة أخرى إنها الحياة وهى تصارع من أجل استمرار الحياة. وهكذا يبدو الفعل المتكرر - بهذا الاحتشاد العظيم - فعلا جديداً، فى كل مرة يتم فيه على هذا النحو.

تبدأ هذه الجملة فى النص من بداية: «.. ومع أن السيد..» وتنتهى: «.. التانى والأدب..». وهى ما تكاد تقدم المقطع الأول منها حتى تفتح لنفسها مجالاً للتوسع عن طريق صورة تشبيهية متحركة: «وكان فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلا توقف». وهى لا تكتفى بالتمركز على هذا المقطع الممتد،

وإنما تعطف عليه مقطعا آخر جديدا، من شأنه أن يرفد الجملة - ككل - بدعامة قوية: «ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة»، وهى لا تترك هذا المقطع أيضا دون أن توسع من جوانبه. ، وذلك عن طريق الجملة المعترضة: «الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين». على أننا ما نكاد نتصور أنها ستبلغ مداها على هذا النحو حتى تفتح لنفسها مساحة إضافية جديدة عن طريق حرف العطف «ثم»، وذلك قبل أن يأتى الخير الذى هو بدوره خبر حافل بالأدوات الموسعة لأرجاء الجملة، من الجار والمجرور، وأدوات الرفع والنصب والصفات، والجمل التعليلية، والمكملات، من الحال، والمفعول المطلق، وشتى التعابير التى من شأنها أن توسع الدلالات، ولوازم الدلالات، على نحو يجعلها تبدو وكأنها غير قابلة للتوقف. وعلى هذا يمكن اعتبار تلك الجملة - بمفرداتها، وصورها، وطريقة نسجها وتأليفها، وبناء أركانها الأصلية والفرعية - معادلا موضوعيا لما تعبر عنه من تناول «مفردات» الطعام، «أسلوب حشدها، ومزجها، وشطرها، وضمها، بحيث تصبح سائغة للأكل فى نهاية المطاف.

يقدم النص - عقب ذلك - تلك المعركة الهزلية بين كمال من ناحية وأخويه من ناحية أخرى. وهى معركة نالت اهتمام المخرجين السينمائيين والمسرحيين، ولكنها لم تنل اهتمام نقاد الأدب بالدرجة ذاتها، ولكن هؤلاء المخرجين - للحق - لم ينظروا إليها إلا من جانب «الإضحاك» ليس غير، ولم أر منهم - على قدر ما أشاهد وأتذكر - من ربط هذه المعركة بالنسيج العام للرواية، أو كشف عما تدل عليه من توارث الصفات على مستوى الشخصيات فى تلك الرواية الطبيعية الواقعية. ومن جهة أخرى تحوى هذه النقطة على عنصر المفارقة الذى نراه فى ذلك الانفجار الحر فى طبائع الكائنات الحية، الذى هو المقابل للصرامة الشديدة: شبه العسكرية، التى نراها فى الجانب الآخر من المشهد. على أننا يمكن أن نستمر

منهجى فى قراءة الرواية

فى استخراج الدلالات من هذا المشهد، بالتنبيه على نوع من السخرية الكائنة هنا ومن الصرامة الكائنة هناك، والكشف عما فى تلك الصرامة من الاصطناع والزيف؛ إذا الحقيقة أن هذه الصرامة ليست سوى قناع يغطى ظاهراً على ما فى نفس السيد حقيقة من صبوات المرح، ومطاردة البهجة، وانطلاق الحياة. إن «ورثته» يكشفون هنا عما لم يكشف هو بعد عنه – هنا أو هناك – ولكنه سيكشف عنه فى مجرى الرواية، وبخاصة فى جلسات الحظ والطرب بين أصفياه؛ وهذا أمر يبلغ ذروته فى مشهد العوامة الشهير.

وإذا كان حجر الزاوية فى هذا النص المحفوظى هو هذا القسم الذى يعبر عن تناول الفعلى للطعام. فإنه لما يدعمه أن تكون له «توابع» تجعله يبقى مائلاً فى أذهاننا. وأول ما يصادفنا من هذه التوابع تلك الجرعة القوية النيئة، التى يمكن أن تثير حساسية بعض ضعاف المعى، والتى تقدم للسيد قبل القهوة، وقد قدمها النص على أنها «خاتمة فطورة»، ولكن التدايعات التى تثيرها لا تقف بها عند هذا الحد، وإنما تتسع لتشمل وصف «مقويات»، أخرى من المنزول، وزيت السمك، والحشيش. وهذا يقودنا إلى عالم السيد الحافل «بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس، ووثبات المزاج والقهقهة» وإضافة إلى كل ذلك - وتدايعا معه - يتجلى العالم النسائى للسيد أحمد عبد الجواد. عالم الأهواء، والتنقل بين المعشوقات المحنكات .. وما إلى ذلك .

هكذا يكون النص قد راوح بين الهيئة الخارجية الصارمة للسيد أحمد عبد الجواد والطبيعة الداخلية المنطلقة المرحة له، وما هو ذا يعود من جديد - وبنعومة فائقة - إلى هيئته الخارجية - وما يتصل بهندامه، وهى هيئة تتلاءم مع طبيعته الداخلية، وتكملها. هنا تظهر أمينة - المرأة - الظل - من جديد، تلازمه على

نحو آلى، وتقدم له ملابسه «قطعة قطعة»، وتناوله زجاجه الكولونيا بمجرد إشارة من يده، ودون الحاجة إلى طلب؛ فأية «ميكانيكية» تلك التى تحكم العلاقة بين كائنين من البشر؟ وحين نتعرف على مفردات هندامه ندرك فى الحال أنه «معجبانى»، وأن هذه الكمية الهائلة من «الاكسسوار» هى دليل على رمز طبقته الناجح، وأنه نموذج فى التعبير عن «مظهر» تلك الطبقة الذى لا يصح التفريط فيه: الشعر الأسود المشوط (دليل العناية بأحوال آخر الشباب أو الكهولة) والشارب المشذب المفتول (آية الرجولة الكاملة فى أعراف ذلك الزمان)، والجبة والقفطان (دليل الانتماء إلى طبقة الأعيان، ولعله من بينها هو «عين الأعيان»)، وغطاء الرأس «الطربوش» (آية الوقار الذاتى والاجتماعى الذى لا يتخلف)، والعصا (المكمل «الأساس»، الذى لا يتوازى معه سوى «المنشة» فى بعض المناسبات ومن بعض النواحي).

تلك هى الهيئة العامة التى لا يمكن تصور السيد على غيرها فى الطريق العام. وهذه الهيئة تؤدى فى النص وظيفة أخرى داخل الفراغ المكانى الذى تضطرب فيه الأسرة، وذلك حتى من قبل الظهور فى الطريق العام. إن ظهورها على هذا النحو — داخل البيت — يثير شعورا مركبا فى نفوس أفراد الأسرة، ويجمع الفرح والحب والاحترام والإعجاب فى بؤرة واحدة متوازنة، بل إنه ليضيف إلى كل هذه المشاعر المركبة شعور الخوف، وذلك دون أن تختل درجة التوازن المطلوبة. وتعمق الصورة القائمة على التشبيه — التى يعبر بها النص عن هذا الشعور المركب — الدلالة المطلوبة فى هذا الصدد: «... وإذا تشقه أحدهم (العرف المقطر الذى ينتشر أمام السيد وحوله) تمثل لعينه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه - مع الحب - الإجلال والخوف. إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد، فالنفوس تلتقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل

السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر».

بانتها «توابع» الفطور التى يمكن تحديدها ببداية ارتداء السيد ملابسه أو بنهايتها (حسب الاعتبار الذى يأخذه القارئ فى حسابه) يكون القسم الأسمى هذا قد آذن بنهايته. وهى نهاية تتكون - فيه - من مفصلين، مفصل يعبر عنه «البانتومايم» الذى يؤديه كمال مقلدا والده أمام أمه، ومفصل يمثله خروج موكب السيد وأولاده إلى الطريق العام، وما يحدثه ذلك من ردود فعل فى الشارع من ناحية، ولدى نساء الأسرة - خلف المشربية - من ناحية أخرى، والمفصل الأول يدعم طبيعة النص كله، بل طبيعة الرواية كلها، فهو يؤكد «الواقعية الطبيعية» التى تفسر ميل الصبى - ابن السيد أحمد عبدالجواد - إلى التقليد المرح والتمثيل الهزلى؛ تلك هى نتيجة عمل «الجينات» التى لا تتخلف،. والتى تضيف «حتمية» جديدة إلى مجموعة النظم الصارمة فى هذا النص. على أن لهذا المفصل قيمة أخرى تتمثل فى إلقاء مزيد من الضوء على شخصية الأم، ذلك الشيخ الذى وجدناه من قبل متقهقرا منتظرا لتلبية أية إشارة، ووجدناه بعد ذلك يناول السيد ملابسه قطعة قطعة. إن هذا الشبح الآن يتعرض للوم من قبل كمال لأنه لم يقل له: «صحة وعافية» بعد أن تجشأ، أسوة بما يفعله مع والده بطريقة لا تتخلف. وهكذا تقوى «شبحية» هذه الشخصية عن طريق إلزامها برد فعلى «قولى» كلما تجشأ «سيدها»؛ الأمر الذى يضيف واحدا من الطقوس الحتمية إلى الطقوس التى رأيناها من قبل.

وحين يهل موكب «الجلال والجمال» على الطريق العام يحدث فيه - على نحو حتمى شبه آلى - هزة تنتقل بالمشهد من حالة السكون المسترخى إلى حالة من الحركة. وهذه الحركة تمثل العناصر الإنسانية فى المشهد برمته؛ فمن ناحية يهب

منهجى فى قراءة الرواية

للسيد واقفا عم حسنين الحلاق، والحاج درويش بائع الفول، والفولى اللبان، ويومى الشربتلى، ومن ناحية أخرى تتردد حركة يد السيد فى إيقاع منتظم صاعدة هابطة - هذا كله فى حين يتحرك ياسين فى «جسم الثور وأناقة الطاووس»، ويمرق فهمى فى «مشيته المتعجلة»، ويرواح كمال بين النظر إلى الطريق والنظر خلفه إلى من خلف المشربية، ثم يستخفه النشاط فيفتش عن «زلطة يركلها».

أما الجبهة النسائية التى يتعد عنها الركب فهى ساكنة ظاهراً، ولكن لها حركتها الخاصة بها، وهى حركة تتمثل فى ناحيتين، ناحية المشاعر المتموجة «الترعة بالحب والزهو»، تجاه الموكب، وناحية الإشفاق والخوف من «عين الحسود» الذى تضطرب به نفس أمينة، والذى يتجلى فى ذلك الفعل الحيوى المائل فى تحرك اللسان بآيات الذكر الحكيم؛ وهو فعل يلاحق الموكب حتى يختفى بالتدرج فى تلافيف النحاسين.

هكذا يبى هذا النص المحفوظى أمام أعيننا، بدءاً؛ ووسطاً، وخاتمة؛ وهكذا نرى اكتماله على ما هو عليه من أنه نص مستقل بذاته (مغلق) وجزء من كل (مفتوح) هو الرواية، أو هو أعمال نجيب محفوظ، أو هو الرواية العربية، أو هو الأدب العربى، أو هو الأدب على إطلاقه (وهذا أمر لا يعينى كثيراً). هو نص مغلق إذا نظرنا إليه بصفته كلا، له بداية، ووسط، ونهاية، يقيم هندسته على أساس تمليها طبيعته الداخلية، ويقيم حوائطه، وأركانه، وباحاته، وأعمدته، وتيجان أعمدته بجمالياتها وأبهتها، على وسائله الخاصة به، من أساليب التعبير المتنوعة التى هى مادته: نوع المعجم، ووصف الجمل، والمجازات، والصور، ومراعاة مواقع الكلام، وإحكام الروابط، وأساليب السرد، والسخرية، والمفارقة، والكشف عن الصفات الموروثة والمكتسبة، والتعابير الإشارية، وفكرة المكان

والزمان وما يقابلهما فى الشعور والوجدان – كل ذلك فى نسق متوازن، كامل فى نفسه، غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه. وهو نص مفتوح من حيث إن بداياته تعتمد على ما هو واقع قبله، مما يمكن إدراكه بالإشارات القريبة والبعيدة، فى عالم الأمكنة، والأشياء، والشخصيات، وأواسطه تتكامل مع بداياته ومع بدايات أخرى قبلها، وتتماوج فى سلاسة لتلتحم بأواخره، فى حين تتماوج أواخره بدورها لتلتحم مع «كيانات» أكبر وأوسع، فيما وراءها، وفيما وراء الرواية كلها. وعلى هذا تكون هذه النهاية بصفة خاصة مرنة على نحو يسمح باستيعابها غيرها، واستيعاب غيرها لها. ولعل هذا هو ما يعنيه الاختفاء «المتدرج» لا المباغت، الذى يحدث لموكب السيد أحمد عبدالجواد، مسخفاً نوعاً من الخوف، والألم والرجاء، فى نفوس أمينة وعائشة وخديجة، يشبه ذلك الشعور الذى يحدثه فى نفوسنا اختفاء الشمس التدريجى كل مغيب، وهو شعور تمتزج فيه عناصر الراحة بعناصر الوحشة والرجاء.

نجيب محفوظ والنقد الأدبى

كان لحصول نجيب محفوظ على جائزة «نوبل» للآداب دوى هائل فى جوانب الوطن العربى . وليس من مصلحة الأدب العربى أن يتحول أدب نجيب محفوظ إلى شىء لا يختلف عليه، ولكن آراءه الخاصة وشخصه يجب ألا تنزلق إليهما المناقشة فى هذه المناسبة على الإطلاق . لقد سمعت بأذنى - غداة حصول نجيب محفوظ على الجائزة - من يقول: «أمن أجل مجموعات من الحوادث تنال جائزة نوبل؟ ولم يدهشنى هذا التعليق، فضلا عن أن يغضبنى، وذلك لأننى من المؤمنين بأن الإجماع المطلق على أدب أديب بعينه أمر خطر غاية الخطورة. وإنما يكون الازدهار الأدبى الصحيح بتعدد زوايا الفكر والنظر، بالطرح والقبول، والانحياز المبرر لهذا أو ذاك، وحرية القول، وحرية تناول. ولكن إلقاء الكلام على عواهنه يبقى - بالطبع - آفة من آفات حياتنا الأدبية.

ولا ينبغى أن يتحول أدب نجيب محفوظ بعد حصوله على «نوبل» إلى مؤسسة من المؤسسات؛ فإنه إن تحول إلى ذلك يكون الأمر منذرا بأنه عما قريب تدق له نواقيس التقديس، وقد يصبح منطقة حراما لا يقترب منها إلا بحذر، وقد يصل الأمر إلى ما هو أبعد من الحذر، من اشتراط التسليم المسبق به، أو اشتراط مدحه وبيان محاسنه قبل التصريح بالدخول فيه. وتلك - بالطبع - آفة أخرى من آفات حياتنا الأدبية.

منهجى فى قراءة الرواية

إن حصول نجيب محفوظ على جائزة «نوبل» الأمر يثير البهجة، فهو أول أديب عربى يحصل على هذا التقدير الرفيع فى هذا الأدب كله، ولكن هذا ينبغى أن يثير مع مشاعر البهجة - وربما قبلها وبعدها - الإحساس المضاعف بالمسئولية، وبخاصة من جانب نقاد الأدب الذين احتفوا بأدب نجيب محفوظ قبل حصوله على الجائزة بسنين متطاولة، وقدموا هذا الأدب للقارئ العربى قبل أن تكون هناك أية بادرة تشير إلى أمر الجائزة هذا.

وقد نقول الآن إن أدب نجيب محفوظ قد حظى من اهتمام النقاد بما لم يحظ به أدب كاتب آخر من شرقى الوطن العربى إلى غربيه. وقد نقول - متفاخرين - إنه لولا جهود النقاد فى فحص أدب نجيب محفوظ لما اتسعت دائرة الاهتمام به حتى وصل إلى أسماع العالم. وقد نقول إن كثيرين من القراء العاديين مدينون فى اهتدائهم إلى نجيب محفوظ إلى مقال أو كتاب كتبه ناقد أو آخر. وقد نقول إن مكتبة نجيب محفوظ النقدية مكتبة متنوعة، فيها البيولوجرافيا، والدراسة التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، ثم الدراسات النصية التحليلية التى تتبع قوانين «البنىوية» أو «الجمالية»، أو اللغوية». وقد نقول غير ذلك، وقد يكون ما نقوله صحيحاً، ولكن تبقى مسألة تطوير منهج معتمد فى تناول أدب نجيب محفوظ - مع ذلك - مسألة ملحة تلقى بظلمها على الحياة النقدية كلها، بحيث يمتد هذا الظل عريضاً كثيفاً، وبخاصة بعد أن حصل نجيب محفوظ على الجائزة، فانتقل أدبه من «المحلية» إلى العالمية»، وانتقل هو من الشهرة الواسعة إلى الخلود.

حين بدأت القراءة المنظمة للأدب العربى حوالى سنة ١٩٥٠ - وكنت أقرب من العشرين من عمري - كان نجيب محفوظ قد أصدر: «مصر القديمة»، و«همس الجنون»، و«عبث الأقدار»، و«رادوبيس»، و«كفاح طيبة»، و«القاهرة الجديدة»،

منهجى فى قراءة الرواية

و«خان الخليلى، و«زقاق المدق»، و«السراب» و«بداية ونهاية». وكنت بحكم ثقافتى التقليدية أعتقد بما قرأته للعقاد فيما بعد من أن بيتا واحدا من الشعر الجيد يسع ما تسعه الرواية بأكملها، كما كنت قليل الخبرة جدا - وسىء الظن تبعا لذلك - بالأدب القصصى والمسرحى وما يتصل بهما. ولكن أعمال نجيب محفوظ فتحت فى رأسى طاقة جديدة، وهدتنى إلى العالم الواسع الساحر المترامى وراء عالم الشعر، كما هدتنى إلى ما بين هذا العالم الواسع وعالم الشعر الذى أحبه من وحدة فى المنابع الصافية المترققة. وكنت أتوهم أن «الموضوع» التاريخى فى روايات محفوظ الأولى سيحول بينى وبين هذا العالم، ولكن لغته العميقة وكلماته الحبلى بالشاعرية وصوره الشعرية القريبة المدهشة والبعيدة المدهشة وشخصياته الودود، كل ذلك أكد لى أن ما أحصل عليه من «الشاعرية»، بقراءة أعماله الروائية يزداد مع توغلى فى هذه الأعمال. فلما قرأت «القاهرة الجديدة»، و«خان الخليلى» و«زقاق المدق»، و«بداية ونهاية» صح عندى أن واقعية محفوظ واقعية شعرية - إن صح التعبير - وأن وصف الواقع قد صُفَى وروق بمصفاة دقيقة جدا، فخلص من جميع الأوشاب، وقطر تقطيراً ماهراً، وأضيف إليه من المواد الروائية الصادرة من الموهبة العبقرية ما جعله معقماً، مطهراً، شافياً، أبدياً.

وكان النقد المحفوظى قد بدأ يتلمس طريقه إلى القارىء، ولا أتذكر من الذى بدأ الحديث النقدى عن محفوظ إلى القراء - فأنا لست مؤرخاً لنقد نجيب محفوظ - وإنما أتذكر من قراءاتى المبكرة صفحات فى مجلة الرسالة لسيد قطب عنه، لعلها كانت عن «بداية ونهاية» بصفة خاصة. ثم كان أن قرأت الذين اعتبرهم نجيب محفوظ نقاده الأوائل: طه حسين، ومحمد مندور، وأنور المعداوى، ومن جاء بعدهم أو معهم: لويس عوض، والراعى، وعباس صالح. ولست متأكداً من أن ما كتبه هؤلاء النقاد قد ساعدنى على التمتع بأدب نجيب

محفوظ، ولكننى متأكد من أننى منذ أن أصبت بإدمان قراءة أدب نجيب محفوظ لم أشف من ذلك.

ومع نمو المكتبة الإبداعية لنجيب محفوظ نمت المكتبة النقدية. وفى متناول يدى الآن أعمال باللغة العربية لنقاد سماهم محفوظ ولآخرين لم يسمهم: الترجمة العزبية لكتاب جاك جوميه عن الثلاثية (وكان قد كتب أصلاً بالفرنسية)، وكتاب غالى شكرى «المتنمى»، وكتاب نبيل راغب «قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ»، وكتاب أحمد محمد عطية «مع نجيب محفوظ»، وكتاب جورج طرايشى «الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية»، وكتاب محمد حسن عبد الله «الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ»، وكتاب عبد المحسن طه بدر «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، وكتاب فاطمة الزهراء محمد سعيد «الرمزية فى أدب نجيب محفوظ» وكتاب حسن البندارى «فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ»، ورسالة سليمان الشطى «الرمزية فى أدب نجيب محفوظ»، ورسالة عثمان بدرى «اللغة الروائية عند نجيب محفوظ». ولدى كذلك طائفة كبيرة جداً من الفصول المكتوبة عن نجيب محفوظ المدرجة فى كتب، ومن المقالات الخاصة به للطيفة الزيات، وفاطمة موسى، وحمدى السكوت، ورجاء النقاش، وسيد النساج، وسيزا قاسم، ورجاء عيد، وجابر عصفور، وطه وادى، وشفيع السيد، ومصرى حنورة، ويوسف الشارونى، وأحمد الهوارى، كما أنه لدى أبحاث، ومشروعات أبحاث، لكثير من شباب الباحثين فى الجامعات المصرية والعربية الأخرى. وعندى كذلك مجموعة من الأعمال التى كتبت باللغة الإنجليزية عن نجيب محفوظ، فى فصول من كتب، ومقالات، ورسائل علمية، وعرض كتب لكتاب منهم: روجر آلان، ورودن هاوس، وساسون سومبخ، وجيفرى باودر، وبييركاكى، وهمفرى تانكين، وسعد الخادم، وفاطمة موسى، وحليم بركات، وحمدى السكوت،

منهجى فى قراءة الرواية

ومصطفى بدوى، وجريير أبو حيدر، وناريمان الوراقى، وهالة عبد الحق.

من الطبيعى أن أهتم بالأعمال النقدية المتنامية لإبداع نجيب محفوظ، ولكننى أود أن أبادر فأقول إنها - للحق - لم تفتنى كما فتنى أدب نجيب محفوظ ذاته. وأنا أهتم بها لأسباب مختلفة، فأحيانا أنظر فيها طلبا للفائدة، وأحيانا أنظر فيها لأغراض عملية بحتة كالاشتراك فى مناقشة أدبية، أو إعداد تقرير عن عمل، أو آخر للجنة علمية، أو دار نشر، ولم أسجل رأى مكتوبا عن شىء من هذه الأعمال، السلهم إلا فى مرة واحدة يتيمة هى المرة التى عرضت فيها كتاب سيزا قاسم «بناء الرواية» فى مجلة «عالم الكتاب». ولكننى لاحظت من النظر المتكرر فى هذه الأعمال أن الغالبية العظمى منها تدور حول أدب نجيب محفوظ ولا تقع فى صميمه. ومع ذلك فإن بعض هذا «الدوران» حول أدب محفوظ مفيد، وبعضه غير مفيد، فمن المفيد الأعمال البيوجرافية التى تخص أعمال نجيب محفوظ، وتحدد تواريخ صدورها، ويتبع أماكن نشرها، وتفهرسها كما تفهرس ما كتب حولها، وقد اتسع نطاق هذه الأعمال بعد دخول أسلوب التخزين فى ذاكرة «الكمبيوتر» مجال العمل، ومن المفيد كذلك الكتابات التى تحلل الجوانب الاجتماعية والنفسية فى أدب نجيب محفوظ على نحو واسع، وتستنبط منه الصورة الحضارية للواقع الثقافى العربى المائل، ولكن المسألة أنه لا يمكن اعتبار هذا النوع من العمل - على فائدته - نقدا أدبيا بالمعنى الدقيق. وقد أجد مفيدا فى بعض الأحيان ما هو أثير جدا لدى مجموعة ممن كتبوا عن أدب نجيب محفوظ باحثين عن مواقف سياسية أو معتقدات دينية، ولكن قياس الأدب بالسياسة وإخضاع قوانينه لقواعدها أو قواعد الدين ينتهى عادة بأصحابه إلى طريق حرج.

ومن غير المفيد ذلك النوع من التناول الذى يتناول أدب نجيب محفوظ بطريقة سطحية، ويتبع فى تبويبه قواعد ما يسمى «تاريخ الأدب»، فهذا النوع يخلى

منهجى فى قراءة الرواية

الأمر من محتواها، فينتهى بصناديق فارغة، وملاحظات جزئية مدرسية لا غناء فيها، فما الذى يفيدنا مثلا أن نعلم أن إنتاج نجيب محفوظ مر بثلاث مراحل هى «التاريخية»، و«الواقعية»، و«الرمزية»، وما الذى نستفيد منه حين تتحول الرواية فى أيدينا إلى سرد لأحداث مفردة (تسمى المضمون)، ثم يردف ذلك بتوجيه بعض «المآخذ» وإزجاء المديح بذكر بعض «الحسنات»، ثم تكون فى النهاية تلك المقتبسات الصماء المملة من هذا العمل أو ذاك؟ فى هذا الجانب من جوانب التناول لا نرى عدم الجدوى فحسب، بل نرى معوقا واضحا من معوقات ازدهار النقد العربى بعامة، والنقد المحفوظى بخاصة، كما نرى أن تراكم مثل هذا النوع من الكتابة عن محفوظ قد يقف حائلا دون وصوله صافيا ونقيا إلى القارىء، إذ تقف مثل هذه الأعمال السطحية كالشعب المرجانية الأخطبوطية، سادة النبع فى وجه الطريق المحفوظى، ومعوقة تدفقه فى اطراد وترسل.

من الأمور المعتادة لدى ناشئة الباحثين فى أدب نجيب محفوظ، ولدى معدى صفحات الأدب فى الصحف، أن يحمل أحدهم «آلة التسجيل» ويقصد متدى نجيب محفوظ - على موعد أو غير موعد - فيستفتيه، ويستنطقه، ويطلب إليه تفسيراً لبعض المواقف الواردة فى أعماله، أو شرحاً لبعض الأفكار، أو إضاءة لبعض الشخصيات، ويعود محملاً بآراء وأفكار يفسر بها النص، وقد يفرضها عليه. مثل هذا الباحث، أو الناقد، يضع نفسه فى موقف حرج حقا، لكأنه يريد أن يقول لنفسه وللناس، لقد أتيتكم بوثيقة أولى فى تفسير أدب محفوظ، وهى كلام محفوظ ذاته، ناسيا أن هذا الكلام يتهم مقدرته الخاصة على التفسير والفهم، ويجعل من نجيب محفوظ (شارح الأدب لا الأديب) وصيا عليه باختياره. على أن هناك مصدر حرج آخر فى هذا النهج وهو يتلخص فى التالى: هب أن مثل هذا الناقد وجد أمامه تفسيرين لموقف واحد، يناقض أحدهما الآخر، قدم

منهجى فى قراءة الرواية

أحدهما نجيب محفوظ، واهتدى إلى الآخر هذا الباحث بنفسه، أيعتمد - والحالة هذه - قول المؤلف «العليم ببواطن الأمور» (نجيب محفوظ)، أو يثق بما توصل إليه هو ذاته بعد التفكير والنظر؟

ومن الأمور المعتادة أيضا أن أصحاب الأيديولوجيات يتجادبون نجيب محفوظ ذات اليمين وذات الشمال. وهم يرضون عنه، أو يفضبون عليه، بحسب ما يستخلصونه من أعماله من مواقف تقترب من أيديولوجياتهم، أو تبتعد عنها. وهم فى ذلك يكونون مشغولين بفكره، ولا يعينهم من فنه الكثير، بل إنهم أحيانا يستنطقون ضميره ومعتقداته، ويخوضون بذلك فى أمور لا يعلمها إلا الله. وهم يثبتون بذلك أنهم ليسوا نقاد أدب، ولكنهم مستعدون - إذا أنت ذكرتهم بذلك - أن يلوا عنق معنى النقد الأدبى ذاته، مقدمين لك تعريفات له توافق مذاهبهم، وتضع معنى النقد الحقيقى فى دائرة الخطأ.

من اللازم أن نسأل أنفسنا هذا السؤال: لماذا حصل نجيب محفوظ على جائزة «نوبل»؟ هل لأنه صور شوارع القاهرة وحواريها، وأحياءها، وأهلها، ومقاهيها؟ لو كان هذا هو السبب لنال الجائزة كل روائى جعل من القاهرة بيثة مكانية يجرى فيها أحداثه، ويحرك شخوصه (لكن ذلك لم يحدث!)، أو تراه نال الجائزة لأنه محلل نفسانى بارع للشخصيات، ومصور سيكولوجى من الطراز الأول؟ لو كان هذا هو السبب لنالها قبله أدباء نذروا أعمالهم - عالميا - للرواية السيكولوجية (لكن ذلك لم يحدث!). أو تراه نالها لأنه صور الصراع السياسى والاجتماعى ورسم الكفاح القومى المصرى فى فترة معينة من تاريخها؟ لو كان هذا هو السبب لنالها غيره من المولعين بالتحليل السياسى والاجتماعى؟ وهم كثيرون (لكن ذلك لم يحدث). إنما نال نجيب محفوظ هذه الجائزة الرفيعة لأنه كاتب روائى، وكونه كاتباً

روائيا ليس غير هو الذى أهله لهذا المجد الذى لم يرق إليه أحد قبله فى تاريخ الأدب العربى (وقد تمضى فترة طويلة قبل أن يتسنى هذا المجد أديب عربى آخر). أفيكون عدلا أو صوابا أن يكون القسم الأكبر من المكتبة النقدية المحفوظية يقع خارج كونه كاتبا روائيا، ويحتفى بما حول هذا من أهمية اجتماعية، أو نفسية، أو تاريخية، أو مكانية؟ وأليس من الحكمة - وقد تضاعف مسئولية الناقد المحفوظى - بحصول محفوظ على الجائزة - أن يعكف هذا الناقد على نصوص هذه الأعمال، مستخرجا التقاليد التى تحكمها من بنيتها ذاتها، لا من أية قيم أو معلومات من خارجها؟ إن هذا يبدولى - دون مواربة - الباب الوحيد الذى ينبغى أن تدخل منه الدراسات المحفوظية، وأخشى أن أقول إنه إذا ظلت هذه الدراسات تنامى، دون خطة موجهة، فستصبح المكتبة النقدية المحفوظية - مع مرور الزمن - هيكلا من ورق، أوجسا يتضخم تضخماً مرضيا وبخاصة فى الأماكن غير المطلوبة بالضبط.

وثمة عنصر إضافى ينبغى أن نشير إليه هنا دون أبطاء، وهو أنه حتى فى القسم الصغير جدا الذى يعمل من داخل النصوص فى المكتبة المحفوظية لا يخلو الأمر من أشياء مثيرة للقلق، ذلك لأن العبرة فى الموضوع كله ليس العمل من داخل النصوص، وإنما هى كيفية هذا العمل؛ وتحليل النص المحفوظى محتاج إلى مؤهلات أساسية، ووضع هذا النص فى يد غير مدربة أشبه بوضع سلاح نارى فى يد طفل صغير. قليل جدا من المتعاملين مع النص المحفوظى يحللونه تحليلا كاشفا، ويوجهونه توجيهها سديدا، وهم بذلك يقدمون للقارئ العربى خدمة لا شبيهة فيها (لكن نجيب محفوظ كاتبا لن يستفيد حتى من هؤلاء). ونوع النقاد الذين يعتقدون بغير ذلك هو النوع الذى يفهم النقد على أنه مجموعة من المقاييس التحكمية التعليمية التى لا تكتفى بإملال القارئ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الكاتب، فهم يعيدون الكاتب إلى قاعة الدرس، ويصبون فوق رأسه التوجيهات). والأدب

منهجى فى قراءة الرواية

المحفوظى - من وجهة نظر قارئه - محتاج إلى من يضيئه من داخله، برؤية عناصره الفاعلة جميعا وهى فى حالة عمل، وهذا هو نوع النقد الذى يعتبر إبداعا فى ذاته، فيصبح العمل وتحليله دائرة واحدة من دوائر الإبداع. وكثير من الأعمال التى تحلل نصوص نجيب محفوظ ليست سوى زخارف مموهة؛ تزعم شيئا، وتفعل شيئا آخر، تزعم أنها تعمل من داخل النص، ولكنها سرعان ما تغادره إلى المقولات المعدة سلفا، والتى كانت فى ذهن صاحبها قبل أن يدخل إلى النص، وأغلب الظن أنها ستبقى فى ذهنه بعد أن يغادره. وبعض الذين يوهموننا بأنهم يعملون من داخل النصوص يقفون فى عجز كامل حيال هذه النصوص، ويخفقون حتى فى التدليل على ما يعتقدونه هم أنفسهم من أن نجيب محفوظ كاتب عظيم. وعملهم فى هذا يشبه عمل محترفى تأليف الكتب المدرسية؛ فهناك ينثرون الشعر ويزعمون أنهم قاموا بتحليله، ويعبرون عما يزعمونه مضمون الرواية، بلغتهم الضعيفة، ويزعمون أنهم قاموا بتفسيرها. وغنى عن القول إن هذا النوع من العمل «النصى» يسئ أكبر إساءة إلى منهج القراءة الأدبية الفاحصة، لأنه يستعمل شعارها، ولا يحقق جوهرها، وهذا يؤدى إلى فقدان الثقة بالمنهج كله، وإثارة الشكوك حوله.

وإذا سلمنا بأن المنهج الملائم فى قراءة نجيب محفوظ «الروائى» هو المنهج الروائى الذى يبدأ من الرواية، وينتهى بها، وجب علينا أن نسأل سؤالا قد يبدو ساذجا بعد كل هذه المسيرة الطويلة التى قطعها الرواية، والنقد الروائى، وهو: ما العمل الروائى؟ العمل الروائى - ولنكن وصفيين وحرفيين - هو تلك الكلمات والعبارات والتراكيب الراقدة على الأوراق، والتى تتابع فى سياق قصصى يمتد ويمتد فيخلق الأمكنة، والأزمنة، والأشخاص، وألوان الصراع، ويمضى صاعدا متناميا إلى ذروة طبيعية يجد لها فى النهاية حلا من داخل شبكة العلاقات التى

منهجى فى قراءة الرواية

أحكمت من خلال العمل كله، فنحس فى النهاية أن ما قدم لنا هو الحياة، ولكن بصورة أكثر تماسكا وترابطا وموضوعية. وليس حتما بالطبع أن تكون بداية الحدث الروائى بداية منطقية طبقا لما يحكم الواقع الخارجى؛ فقد يخلق المؤلف من نهاية معتادة بداية مقنعة، وقد يجسد من خيال بعيد واقعية ملموسة. ومعنى هذا كله أن «معقولية» الرواية تحكمها بنيتها لا أية مسلمة أو مقاييس سابقة اعتدنا عليها. وعجبنى لا ينقضى من عمل كتاب يحاكمون نجيب محفوظ طبقا لقواعد انتهى إليها مذهبهم هم، أو منطقهم هم. وقد سألت صديقا لى كتب كتابا جيدا عن نجيب محفوظ: كيف تقول إن محفوظ فعل كذا (وهو ردىء) ولو فعل كذا لكان جيدا؟ وزدت فقلت له مداعبا: ولماذا لم تكتب أنت الرواية بطريقة أفضل إذن فتصبح خيرا من نجيب محفوظ؟.

العمل الروائى إذن فيه ما فيه الحياة وزيادة. وقد نظن - فى حميا القراءة - أننا لو تركنا الرواية فى لحظة من اللحظات وخرجنا إلى الشارع فسنلتقى بشخصياتها أو ببعضها على الأقل، ولكن ذلك لا يمكن أن يحدث؛ لأن الشخصية الروائية «الحقيقية» ليست صورة للشخصية الواقعية فى لحظة ما، ولكنها رمز مستخلص من الشخصية الإنسانية فى الماضى والحاضر والمستقبل. إنها تفعل المعجزة بإحياء الماضى، وتمجيد اللحظة الحاضرة، وبث الحياة فى المستقبل المخبأ، ثم تجسيد كل ذلك فى كيان واحد كل حى، وهذا هو السبب فى أنها تؤثر تأثيراً يجعلها تطفى - فى المجتمع القارئ - على الشخصيات الواقعية، وتتربع على عرش النموذج والمثال. وهنا تسعى الشخصية الواقعية جاهدة لتقترب من الشخصية الروائية (لا العكس). وهذا هو معنى أن العمل الروائى تشكيل الحياة، وهو ما فتن به نقاد الأدب حيناً فى أواخر القرن التاسع عشر فنقضوا فكرة أرسطو القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة، وقالوا بفكرة مضادة هى أن الطبيعة هى التى تحاكي الفن. وقد

منهجى فى قراءة الرواية

أردت من وراء كل ذلك أن أقول ببطلان ما يفعله بعض كتاب محفوظ من قياس «واقعيته» بما يحدث فى واقع الحياة التى يعرفونها، وعندى أنهم لو فعلوا العكس فقاموا «واقعية» الحياة بتصوير محفوظ «السواقى» لها لكان ذلك أقرب إلى الصواب.

بعد أن نقرأ الرواية المحفوظية قراءة حسنة ينبغى أن نبصر بعين أصح، ونسمع بأذن أرفع، ونشم بأنف أحدّ، ونلمس بأنامل أكثر حسا، ونتذوق بلسان أنفذ، كما ينبغى أن نفكر بطريقة أفضل، ونتمتع بطريقة أفضل، ونتعذب بطريقة أفضل، وبجملة واحدة نحيا بطريقة أفضل؛ ذلك لأن الكلمات فى الرواية المحفوظية غيرها فى قواميس اللغة، وقس على ذلك التعابير والرموز والشخصيات، فنحن نلتقى كل يوم - مثلا - بأباء متسلطين، وبمثقفين ممزقين، وبفتيات هائمات على حافة المجتمع، ولكننا - أبدا أبدا - لا يمكن أن نلتقى بأحمد عبد الجواد، أو أنيس زكى، أو نور، أو ربرى إلا فى «الثلاثية» «وثرثرة فوق النيل»، و«الصر الكلاب»، و«السمان والخريف». لقد أدت العبقرية دورها فى إعادة ترتيب جزئيات العمل، وتنظيم أجزاء القول، فجاءت النتيجة فريدة، ومدهشة، ولا يمكن أن تختلط بغيرها.

نحن محتاجون إلى تطوير نوع من الدراسة «النصية» لنجيب محفوظ ينهض على نهج نقدى علمى سليم، أساسه بناء تقاليد للقراءة الفاحصة، والتحليل المضنى المستقصى للغة المحفوظية، ومفرداتها، وتراكيبها، وصورها، وصولا بذلك إلى تفسير رموزها الكائنة فى أحداثها وشخصياتها، وذلك لنكون فى موقف نستطيع فيه اكتشاف مغزاها فنصبح بالتالى قادرين على بيان قيمتها الفنية ومراميها الذهنية والروحية، ولن يتحقق لنا ذلك إلا بالكف - أولا - عن التحويم حول

أدب نجيب محفوظ، وعن إصدار أحكام بالجودة أو بالرداءة عليه، أو محاكمته طبقا لما يزعم من قواعد الرواية (ومن ذلك الذى يزعم أن قواعد الرواية أمر مستقر أو أنه ثابت على مدى الزمان؟ وإلا فكيف تنوعت هذه القواعد حتى وصلت إلى قالب «اللارواية»!).

وصحيح أن ناقد الأدب لا يمكن أن ينهض وحده بالعبء كله، ولا بد أن يسهم «اللغويون» فى هذه المهمة. ويمكن أن يأخذ إسهامهم هذا مظاهر عدة؛ فقد يكون من عملهم - مثلا - أن ينجزوا «قاموس نجيب محفوظ». ويتوقع القارئ أن يجد فى هذا القاموس المفردات والتعابير المحفوظية، ودرجة ترددها فى أعماله، كما يجد تحديدا للمستوى اللغوى الذى يستخدمه محفوظ، وهل لغته «فصحى» أو «فصيحة» أو ماذا؟ كذلك يتوقع القارئ أن يجد فى هذا القاموس خصائص التراكيب لدى محفوظ، وطريقة تصرفه فى الجملة العربية، وترتيب أجزائها، ونظام قطعها أو استيفائها.. الخ.. وبالمثل يستطيع اللغويون انجاز «قاموس الشخصيات المحفوظية» بأسمائها، وأماكن ورودها، وكذلك يستطيعون عقد المقارنات بين لغة محفوظ ولغة غيره من السابقين عليه، ومن معاصريه. وأنا أعتقد أن مجال العمل أمام اللغويين المحدثين ممتد بلا نهاية، وأنه يكاد يكون مجالا بكرا، ومعنى هذا أن النتائج اللغوية التى تنتظرهم فى نهاية أعمالهم نتائج باهرة.

ومن شأن هذه الجهود اللغوية أن تعبد الطريق أمام النقد المحفوظى، وتسهل مهمة الناقد، فلا يجد نفسه مشغولا بأداء مهمة الآخرين. وذلك يجعله يتفرغ لمهمته النقدية الخالصة التى هى وضع المقدمات، والوصول إلى النتائج، والكشف عن معانى البناء الأدبى، ووصف فلسفة التشكيل، ووصف عمل الرموز، ثم الوصول إلى المعانى الأدبية للعمل، سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية، أو روحية

منهجى فى قراءة الرواية

أو ما شئت (كل ذلك من داخل العمل الأدبى هذه المرة لا من خلال الدوران حوله).

وإذا حللت أعمال نجيب محفوظ عملاً عملاً أمكن إجراء ما هو لازم بعد ذلك من النظر فى أعماله جملة، وتقويم هذه الأعمال من واقع الخبرة الداخلية العميقة بجزئياتها وتفصيلها، ثم أمكن التقدم فى نقده خطوات أخرى تالية بالمقارنة بينه وبين غيره من الروائيين وكتاب القصة القصيرة، بل وحملة العلم على وجه العموم. بهذا تجدد المكتبة النقدية «المحفوظية» شبابها، وترسى قواعد العمل فيها على نحو مطمئن، يلحقها بركب التطور السريع فى مسيرة النقد العالمى، وهذا من شأنه أن يجعلنا نفكر فى محفوظ على نحو جدير به، وبنا، وبالآدب العربى، وبجائزة «نوبل».

أسلوب تيار الوعى فى روايات نجيب محفوظ

فى كتاب « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » - وقد كان لى متعة ترجمته عن الإنجليزية منذ ما يزيد عن ربع قرن - يفرق روبرت همفرى لا بين الرواية الواقعية ورواية تيار الوعى فحسب، وإنما يفرق كذلك بين الرواية النفسية ورواية تيار الوعى. وبذلك يخرج مارسيل بروست وهنرى جيمس من بين صفوف كتاب تيار الوعى، ولا يبقى بينهم سوى شوامخه: دوروثى رتشاردسون، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف، ووليم فوكنر.

يعرف روبرت همفرى رواية تيار الوعى بأنها «نوع من القصص يركز بالدرجة الأولى على تيار الوعى فى محتوياته الكائنة فى مرحلة ما قبل الكلام، وذلك بهدف الكشف عن صورة الشخصية من الداخل» وهذه المحتويات تبدأ من مرحلة النسيان وتنتهى بمرحلة الاتصال اللغوى بالآخرين.

ويشبه روبرت همفرى الوعى الإنسانى بكتلة الثلج الهائلة iceberg معلنا أن ما يظهر على السطح من تصرفات الشخصية شبيه بالجزء الطافى فوق الماء فى حين أن حقيقة هذه الشخصية تتمثل فى الجزء الغائص، وواضح أن حجم الطافى بالنسبة إلى حجم الغائص حجم ضئيل جدا.

والوعى البشرى فى تلك المستويات التى يتحدث عنها روبرت همفرى حافل بألوان الذكريات والمشاعر والأفكار والتخيلات والأوهام، وفيه أيضا الحدس والرؤية الذهنية والبصيرة، وفيه ألوان شتى من الرموز وألوان لا تحصى من

منهجى فى قراءة الرواية

عمليات التداعى، ومن الانطباعات والصور.

تظهر «الهاجس»، و«حديث النفس»، و«المناجاة»، و«المونولوج». فى روايات كثيرة لنجيب محفوظ، لا يستثنى من ذلك أكثر رواياته «واقعية». ومن منا ينكر أن هواجس أمينة فى الثلاثية هى التى توجه سلوكها وتلون شخصيتها. إن البعد العقلى فى أية شخصية واقعية أمر لا يمكن تجاهله، بل لا يمكن تفاديه. ولم نجد بعد شخصية واقعية تتحرك فى الزمان والمكان على نحو أصم. إنها - وهذا طبيعى - تلون المكان إذ يلونها المكان وتلون الزمان إذ يلونها الزمان. ومعنى هذا أن الشخصية يجب أن تبقى إنسانية (أى عقلية روحية) حتى وهى فى أشد حالاتها مادته، وإلا فقدت جوهرها باعتبارها شخصية أدبية ترمز وتشير، وتؤدى وظيفة روائية فى عمل تصويرى.

لكن المناجاة، وحديث النفس، والهاجس، لا تكفى وحدها لخلق عمل من أعمال «تيار الوعى». لذا بقيت الثلاثية رغم هواجس أمينة، وتأملات كمال عبدالجواد عملاً واقعياً. ولم يتقدم نجيب محفوظ فى مجرى التيار إلا بدءاً من «الرص والكلاب» ومروراً بـ «الطريق»، و«الشحاذ»، و«ثرثرة فوق النيل»، و«السمان والخريف»، وانتهاء بـ «ميرامار» التى يتحول بعدها إلى نوع من «التقليدية الجديدة» (إن صح التعبير).

لقد أدار نجيب محفوظ رواياته فى «تيار الوعى» على بطل شبه مفرد، سعيد مهران، وعيسى الدباغ، وعمر الحمزاوى، وصابر الرحيمى، وأنيس زكى، وزهرة، فهل أراد بذلك أن يتفرغ لفحص هذه الشخصيات من الداخل على طريقة الفحص بالأشعة، منشأ فى الرواية العربية بشرا يحتلون ذهن القارئ ويجدون طريقهم إلى الخلود، كما أنشأ جويس أمثال ستيفن ديدالوس ومستر بلوم؟ ذلك شئ يلاحظ، وأما بلوغه الغاية من وراء ذلك فأمر يخضع للفحص النصى لرواياته فى هذا الاتجاه.

يفيضى وعى سعيد مهران فى مستوى ما بعد النسيان وما قبل الكلام، ضاربا بأسهم فى الماضى، ومتلقيا انطباعات من الحاضر، وناسجا توقعات وخيالات من المستقبل. كل ذلك فى نسق واحد كل. وتتجمع هذه الإنطباعات فى بؤرة واحدة تكون مخروطا من الأشعة المتساقطة على ذهنه. ونراه فى ذروة الفيضان – وتداعى المعانى – وهو يمشى وحيدا إثر خروجه من فيلا رؤوف علوان. لقد انهار المثال فوضعه ذلك فى نقطة تحول لن تعود بعدها الأحوال كما كانت عليه قبلها.

«هذا هو رؤوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يوارىها تراب. أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول أمس أو كأول يوم فى التاريخ أو كحجب نبوية أو كولاء عlish. أنت لا تتدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر والابتسامة شفة تتقلص والجود حركة دفاع من أنامل اليد. ولولا الحياء ما أذن لك بتجاوز العتبة، تخلقتنى ثم تتردد. تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى. . . خيانة لثيمة لو اندك عليها المقطم دكا ما شفيت نفسى. . . أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا بيتك، ولكنى لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية فى ثياب رؤوف أو رؤوف فى ثياب نبوية أو عlish سدره مكانهم وستعترف لى الخيانة بأنها أسمع رذيلة فوق الأرض. من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التى يحملها كالقطة الزاحفة على بطنها فى هيئة الموت نحو عصفورة سادرة. وغلبت الانتهازية ثمالة الحياء والتردد فقال عlish سدره فى ركن عطفة أو ربما فى بيتى: «سأدل البوليس عليه لتتخلص منه» فسكتت أم البنت، سكت اللسان الذى طالما قال لى بكل سخاء: أحبك يا سيد الرجال. هكذا وجدت نفسى محصورا فى عطفة الصيرفى ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرنى. . . . كذلك أنت يا رؤوف، لا أدرى أيكما أخون من الآخر، ولكن ذنبك أظنك يا صاحب العقل والتاريخ. أتدفع بى إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك الماثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى» .

هكذا تكلم سعيد مهران فى صمت .

فى ليلة التحول العظيم ، وفى حد فاصل بين الضياء والظلمة ، وفى بيثة رمادية صحراوية مجهولة السمات ، يفيض وعى عمر الحمزاوى فى «الشحاذ» مجمعا حزما ضوئية تتجه فى لحظة واحدة نحو الماضى والحاضر والمستقبل فيتم الكشّف الأكبر ، وتتحوّل الرؤية فلا تعود بعد تلك الليلة إلى ما كانت عليه قبلها . وبذلك يؤدى تيار الوعى مالا يمكن أن تؤديه الأساليب التقليدية من وصف الواقع أو إخبار المؤلف العليم بكل شىء :

«ثم أوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنسانى واحد . لا يذكر أنه رأى منظرا مثل هذا من قبل فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقودا تماما فى السواد . . . وقال شىء إنه لا ألم بلا سبب وإن اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد فى مكان ما إلى الأبد . . . وأطال وأمعن النظر وثمة تغير جذب البصر رق الظلام وانبتت فيه شفافية وتكون خط فى بطاء شديد ومضى ينضح بلون وضىء عجيب كسر أو عبير ثم توكد فانبعثت دفقات من البهجة والضياء والنعسان وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه وشد البصر إلى أفراح الضياء يكاد ينتزع من محاجرته وارتفع رأسه بقوة تبشر بأنه لن ينثنى وشملته سعادة غامرة جنونية أسرة وطرب رقصت له الكائنات فى أربعة أركان المعمورة . وكل جارحة رنمت وكل حاسة سكرت واندفنت المخاوف والمتاعب وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة وملاّته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أى شىء يريد ، ولكنه ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب لا شىء ، لا أسأل صحة ولا سلاما ولا أمانا ولا عمرا ، ولتأت النهاية فى هذه اللحظة فهى أمنية

الأماني» .

إن «الارتداد» و«القطع» و«المونتاج» و«التلاشى» كلها حيل سينمائية استخدمت فى رواية «تيار الوعى» بنجاح منقطع النظير، وهى واضحة فى رواية «الطريق» التى نرى فيها ميلا لدى البطل منذ البداية إلى «الصمت» أكثر من ميله إلى «الكلام». ونتيجة لذلك أصبحت «الحقيقة الداخلية» لا «الخارجية». هى المرجع فى تطور الحدث. وقد بدأ «تيار الوعى» منسابا فى عقله منذ رحلة القطار التى قام بها من الإسكندرية إلى القاهرة ولكنه حين يستلقى على سريره فى الفندق الذى سيكون مسرحا لمعظم الأحداث يتدفق تيار الوعى بشدة مستشارا بطبيعة المكان والأشياء:

«ولما خلا له المكان شمله بنظرة سريعة فتركت فى نفسه انطبعا بالقدم (لاحظ أن كلمة القدم هى مفتاح الماضى أى الذكريات وهذا معناه أننا على وشك تدفق التيار الذهنى بفعل التداعى) السقف العالى والسرير ذو الأعمدة والكونصول. وقال إن أباه كان يعجب بهذا المنظر حينما أحب أمه. . . وراودته أخيله جنسية وتخللتها أحلام بالعشور على أبيه أما نداء العينين اللوزيتين فعجيب كل العجب ولعلها الآن تفكر فى أمره وتتساءل ولكن ليس ثمة ما يقطع بأنها هى فى زحمة المولد نهفته قائلة لا تقترب منى هكذا فقال متظاهراً بالكبرياء لم تقلها بنت قبلك فأجابت بكبرياء أشد ولكنى أقولها وأعيدها وذهبت فى صحبة امرأة شرسة والهواء يلعب بصفيرتيها فأين كان عم خليل. . . أما يوم المطاردة الرائعة وصراع الركن المظلم وشذا القرنفل والهواء المشبع برائحة البحر فكانت نصرا صريحا. . . من أدراك أن لهذا الفندق علاقة بعطفة القرشى؟ وأن هذه الفتاة المثيرة هى البنت القرنفلية.

– أنا صابر، صابر سيد سيد الرحيمى . هاك شهادة الميلاد هاك شهادة الزواج وأنظر جيدا فى هذه الصورة.

عند ذلك سيفتح لك ذراعية وتنجاب عنك الوسائوس إلى الأبد وصرت امرأة أنيقة بكل معنى الكلمة. أين البنت المغطاة بملح البحر؟ أين رائحة غفلة العذراء؟ إن التخليط الذى يذهب إلى حد «الهلوسة» هو صورة «تيار الوعى» الذى يفيض من وعى أنيس زكى العميق فى «ثرثرة فوق النيل». وهى ليست «هلوسة» الكيف - كما قرأ بعض القراء - ولكنها تداعيات محكمة فى العمق البعيد منظومة فى سلك من التاريخ والحاضر وتوقعات المستقبل. وعلى ذلك فإنها صالحة للكشف عن رؤية أثبت من الرؤية الواقعية وإن بدت - على السطح - لا يحكمها نظام:

«وأخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم. عليه أن يعد البيان من جديد وحركة الوارد. لا حركة البتة فى الحقيقة، حركة دائرية حول محور جامد. حركة دائرية تتسلى بالعبث. حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار. فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الشمينة. من بين هذه الأشياء الطب والعلم والقانون. والأهل المنسيون فى القرية الطيبة. والزوجة والأبنة الصغيرة تحت غشاء الأرض. وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركام من الثلج، ولم يبق فى الطريق رجل وأغلقت الأبواب والنوافذ وثار الغبار لوقع سنابك الخيل وصاح الممالك صيحات الفرخ فى رحلة الرماية وكلما عشروا على آدمى فى مرجوش أو فى الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريبهم. وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرخ المجنون. وتصرخ الشكلى: «الرحمة يا مملوك» فينقض عليها الصائد فى يوم اللهو. بردت القهوة وتغير مذاقها وما زال المملوك يضحك ملء شذقيه. وحل الصداع مكان الخيال وما زال المملوك

منهجى فى قراءة الرواية

يضحك . وهم يطلقون اللحن ويشيرون الغبار ويفرحون بالأبهة والتعذيب .

ودب نشاط مرح فى الحجرة القائمة مؤذنا بوقت الانصراف .

إذا كان «تيار الوعى» عند جويس يشوه اللغة، ويهشم التعبير عن عمد برفع علامات الترقيم، واستخدام المؤثرات الصوتية الخاصة وصولاً بالأسلوب إلى رسم صورة موازية موضوعية لتدفق الوعى من الذهن البشرى، فإن «تيار الوعى» لدى محفوظ يبدو - بالمقارنة - فى صورة متواضعة جداً. إنه يبقى اللغة تقليدية تقريباً، وإنه ليرشد قارئه - وبخاصة فى «ميرامار» - إلى الحدود الفاصلة بين فيضان وعى الشخصية وبين السرد والوصف والإخبار وما إلى ذلك مما يقوم به المؤلف العليم.

فى هذه الرواية يستخدم أسلوب «القطع» cutting وهو أسلوب مفضل من أساليب «تيار الوعى» ليقدم ما يكمن فى وعى الشخصية من قيم تنتمى إلى الماضى قاطعاً بذلك دورة التسلسل فى الحاضر ومازجا بين الماضى والحاضر فى نسق يكشف عن موقف الشخصية برمته .

يعود عامر وجدى - عن طريق «القطع» من حاضره «الميت» إلى ماضيه «الحى» فننفذ معه إلى حقيقة شخصيته التى لا يعطينا الحاضر منها سوى حطام:

- «وقال من عينه الزمن الهازل رئيساً للتحريير: زمن البلاغة ولى، هل عندك

عبارة تصلح لراكب طائرة؟

راكب طائرة؟ أيها القرة قوز المفعم شحماً وغباء . . إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق لا للمجانين المعربدين من ضحايا الملامى والحانات ولكن قضى علينا طول العمر بالسير فى ركاب زملاء جدد فى المهنة لقنوا عملهم فى السيرك ثم اجتأحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات» .

منهجى فى قراءة الرواية

كل شخصية فى مرامار لديها سر هو مفتاح هذه الشخصية . وهذا السر يؤدي دائماً عن طريق رجوع الذكريات الذى يقطع الحاضر ؛ لذا فإنه من غير «تيار الوعى» تبقى الشخصية الميرامارية ذات بعد واحد ينتمى إلى الحاضر .

هكذا الحال مع حسنى علام الذى تكمن عقده فى ماضيه . إنه مرفوض بسبب أنه «غير مثقف» ، والمائة فدان على كف عفريت» . وهكذا الحال مع منصور باهى - وهو صاحب شخصية انطوائية - وحتى مع طلبة مرزوق (وهو شخصية ثانوية بكل مقياس فى مرامار) .

* * *

يهدف الروائى - أى روائى - إلى سبر أغوار الحقيقة فأين تكمن الحقيقة؟ هل تكمن فى عالم الأشياء التى تقع ضمن إطار المكان والزمان؟ أو تكمن فى وعى الذهن البشرى بهذه الأشياء فى إطار وعىه بالزمان والمكان؟ إذا اعتقدنا برجحان الناحية الأولى فنحن فى جبهة ما يسمى بالأسلوب الواقعى فى تصوير الحقيقة، وإذا اعتقدنا برجحان الناحية الثانية فنحن فى جبهة ما يسمى بأسلوب «تيار الوعى» فى تصوير الحقيقة . ولكن المؤكد أن الأمر أمر رجحان فى أدب نجيب محفوظ بالذات . إن رواياته الواقعية لم تخل قط من الهواجس وحديث الذات، ومناجاة النفس، وإن روايات تيار الوعى لديه لم تخل قط من الوصف المستقصى أحيانا لعنصرى المكان والزمان . وهكذا حافظ على «وسطيته» واستجاب لطبيعته التى لا تعرف المغامرة وتقديس النظام، ولم يذهب - وبخاصة فى تيار الوعى» - مذهب جويس أو فرجينيا وولف من المنحازين المغامرين صناع الأساليب الجديدة وعبادها فى عالم الرواية .

الفصل الثالث

فى نقد النقد

المرايا المحدبة

من البنيوية إلى التفكيك (١)

منذ السبعينات من هذا القرن، وأصوات من استراحوا لتسمية أنفسهم «بنقاد الحدائة» تتعالى، ورقعة نفوذهم – عن طريق تولى بعض المناصب الرسمية – تتسع، وظهورهم فى وسائل الإعلام يتزايد، وارتباطهم بالمسئولين الرسميين عن الثقافة يتوطد. ولم يحدث – على قدر علمى – أن نوقشت آراؤهم من قبل بمثل هذا الهدوء والشمول اللذين ظهرا فى كتاب عبد العزيز حمودة «المرايا المحدبة»، الذى أقدم له هذا العرض النقدى. وظهور هذا الكتاب فرصة سانحة لطلاب المعرفة فى هذا الموضوع الحيوى، كما أنه فرصة سانحة للحدائين، يدافعون فيها عن اتجاههم، ويدفعون عنه الشبه التى يثيرها الكتاب (إن أرادوا!).

يتكون الكتاب من أربعة فصول (إضافة إلى التمهيدي، والهوامش والمراجع وتجري عناوين هذه الفصول على النحو التالى: الحدائة: النسخة العربية. الحدائة: النسخة الأصلية. البنيوية وسجن اللغة. التفكيك والرقص على الأجناب.

فى التمهيدي يشرح المؤلف السبب الذى من أجله اختار لعنوان كتابه هذا التعبير المجازى «المرايا المحدبة»، كما يلخص الموضوعات الأساسية التى يعالجها. وقرب نهاية صفحاته القليلة يعبر المؤلف عن بعض هواجسه، كما يلخص رسالة الكتاب كله: .

(١) تأليف عبد العزيز حمودة .

«أعرف جيداً أن البعض سيسارع إلى اتهام هذا الكتاب بالرجعية . لكن الحقيقة أن هذه ليست دراسة ضد الحداثة . لقد عشنا قروناً طويلة من التخلف الحضارى يجعل الحداثة ضرورة من ضرورات البقاء ، وليست ترفاً فكرياً . لكن السؤال الذى تثيره الدراسة الحالية فى إلحاح لست نادماً عليه هو : أى حداثة نعنى؟ حداثة الشك الشامل ، وغياب المركز المرجعى ، واللعب الحر للعلاقة ، ولا نهائية الدلالة ، ولا شئ ثابت ولا شئ مقدس ! والإجابة التى تخلص إليها الدراسة واضحة : «نحن فعلاً بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود وتدمر التخلف وتحقق الاستنارة ، لكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن ، وليست نسخة شائثة من الحداثة الغربية»

وأود أن أطمئن المؤلف فأقول له إنه - فى أغلب ظنى - بمنأى عن الاتهام بالرجعية ! ذلك لأن هذا الاتهام قد يكون وارداً ومؤثراً لو كان مؤلفه من المصنفين ضمن أصحاب الثقافة التقليدية ! فأولئك هم الذين يتهمون دائماً بتهمة الرجعية ، لأنهم - هكذا يفترض - ليس فى وسعهم امتحان المصدر الذى يستقى منه أصحاب الحداثة . و«الحداثيون» - فى أحيان كثيرة - يعمدون إلى إخافة «التقليديين» عن طريق التلويح بهذه التهمة ، آمليين أن يضعوهم موضع الدفاع عن أنفسهم أو الصمت عنهم . أما حين يأتى الكلام من دارس تاهل فى إحدى اللغات الأجنبية وآدابها ، وأصبح أستاذاً له قدرة فيها ، وجاب العالم الغربى (مهد الحداثة) ، وحلل مادة واسعة من هذه الآداب ، فلا أظن أن أحداً يمكن أن يغامر بإطلاق هذا اللقب عليه ؛ لأنه - فى هذه الحالة - لن يجد من يصدقه (والهامش الذى لا أستطيع «أن أمنع نفسى من إضافته هنا هو أننى لاحظت أن معظم دعاة الحداثة عندنا ليسوا من دارسى اللغات الأجنبية أو آدابها . وإنما هم من دارسى اللغة العربية وآدابها - فما الذى يعنيه هذا بالضبط؟).

وأضيف إلى ما ذكرت عنصراً ثانياً فى طمأنة المؤلف ، وهو عنصر مبنى على يقين مستقر فى نفسى : إن الذين يسارعون إلى اتهام الآخرين هم غالباً أتباع

«الدعاة» وصبيانهم. والمؤلف يناقش رءوس الحداثة العربية، وليس من مصلحة هؤلاء بالقطع الخروج عن «الموضوعية» وكيل التهم. على أنى لو كنت فى مكان المؤلف ما باليت أية تهمة توجه إلى، وإنها لضرية يسيرة جدا يؤديها الإنسان فى سبيل تعبيره عن معتقده، وبذله من أجل ذلك هذا المجهود الكبير.

أكثر أسماء «الحداثيين» العرب تردداً فى الفصل الأول من الكتاب هى أسماء: كمال أبو ديب، وحكمت الخطيب، وهدى وصفى، وجابر عصفور، وعز الدين إسماعيل، وسيزا قاسم، وهى موزعة توزيعاً شبه متوازن بين النظر (جابر عصفور وعز الدين إسماعيل وسيزا قاسم) والتطبيق (كمال أبو ديب وهدى وصفى وحكمت الخطيب). وألاحظ أن قدرا من الرضا يبدو عند الحديث عن جابر عصفور وعز الدين إسماعيل (هل لأن لغتهما فى التعبير عن آرائهما الحداثية واضحة نسبياً؟) فى حين أن قدرا من الغضب واضح عند الحديث عن الآخرين. وألاحظ كذلك أن الصمت يكاد يكون تاما عن دعاة الحداثة فى الشمال الأفريقى كله (لم أرصد سوى هامش لمحمد بنيس؛ فأين المسدى وصمود وبرادة ومفتاح والبقية؟) وألاحظ أخيراً أن صمتا مشابها يخيم على أسماء من دعاة الحداثة المصريين، لعل المؤلف رأى أنها تدخل – بالتبعية – فيما ذكر.

ولن نبذل جهدا كبيرا لنعرف أن لب هذا الفصل يتجلى فى نقد المحاولات التطبيقية الثلاث التى قام بها ثلاثة من دعاة الحداثة العرب على نصوص عربية: كمال أبو ديب فى تناوله لمعلقة امرئ القيس، وحكمت الخطيب فى تناولها لقصيدة «تحت جدارية فائق حسن» لسعدى يوسف، وهدى وصفى فى تناولها لرواية نجيب محفوظ «الشحاذ». أما تعليق المؤلف على تضخم الذات عند كمال أبوديب حين يصف نفسه بأنه أتى من أمر «الحداثة» فى الشرق بما لم يأت به مبتكروها فى الغرب، أو تناقضه فى القول بأنه يطبق منهجا حداثيا أصيلا واعترافه – فى الوقت

ذاته - بأنه يستخدم منهج «بروب» فأمور أراها مثيرة للإشفاق ليس غير .

يشن المؤلف فى هذا القسم حملة ضارية على اللغة الغامضة المراوغة التى يستخدمها دعاء الحدائة الثلاثة هؤلاء فى تعاملهم مع النص العربى . وتبلغ أزمة هذه اللغة حداً حين نستعوض فى شرح النصوص عن «اللغة الشارحة» بالخطوط، والأسهم، والدوائر، والمستطيلات . هنا لا يتردد المؤلف فى أن يشفع كلامه المستنكر الغاضب بصور ضوئية من «دوائر» كمال أبو ديب، «أسهم» حكمت الخطيب، و «مستطيلات» هدى وصفى .

وأود أن أعبر من جانبى عن قدر من الدهشة - لا الغضب - لما يفعله هؤلاء النقاد . لماذا حقاً يتركون اللغة الموضحة، ويعمدون إلى التوضيح بالرسوم والإشارات؟

وسؤال آخر: أليست مهمة النقد الأدبى فى نهاية المطاف (إن لم تكن كذلك فى أوله ووسطه) جعل النص الأدبى مفهوماً ومؤثراً لدى جماعات أوسع فأوسع؟ وإذا كان هذا لا يثير خلافاً كبيراً ترتب عليه أن هذا النقد - باعتباره علماً وسيطاً بين النص والقارئ - ينبغى أن يأخذ الجمهور فى حسابه، وهو إذا لم يفعل ذلك ساعة التطبيق يكون قد أسهم فى «عشية» المعرفة، وإذا كنا نطالب العلماء، فى مجال العلوم البحتة، أن يتوخوا مصلحة الإنسان متى خرجوا بنظرياتهم إلى مجال التطبيق ألا نطلب ذلك من الذين يطبقون نظرياتهم - أو نظريات اقتبسوها من غيرهم - فى مجال الأدب؟

وإذن فلماذا يستخدم «الحدائون» هذه الأسهم والدوائر عوض استخدام اللغة الشارحة؟ هل هو الفرح بما حصلوا من نظريات الغرب؟ هل هو تهنته النفس على أنها تستطيع أن تفعل ما لا يفهمه ويقدره إلا من يتسمى إلى النادى ذاته (نادى

الحدائة)؟ إذا كان هذا هو السبب فما أبهظ الثمن الذى يدفع من وقت مجتمعات تحتاج إلى مشروعات قومية يلحوا الأمية الهجائية .

هكذا أجد نفسى متفاعلا مع المؤلف فى معظم ما يعرضه من وجهة نظر فى هذا الفصل ، ولكننى أحيانا استشعر غموضا شديدا فى نصوص من نقد الحدائة يراها هو واضحة ، ومن ثم أجد نفسى - نتيجة لذلك - فى وضع لا أحسد عليه .

ولا أريد أن أترك هذا الفصل من الكتاب قبل أن أعلق على نقطة أخيرة فيه ، يقول المؤلف إن الحدائين العرب «فشلوا فى إنشاء حدائة عربية حقيقية . ورغم تأكيداتهم بأنهم لا ينقلون عن الحدائة الغربية ، فإن الواقع يؤكد نقيض ذلك . ربما يكون الطابع العربى الوحيد الذى استطاعوا إظهاره ، والذى يخرجهم بشكل ملحوظ عن تيار البنيوية هو الاحتفاظ بالطابع الماركسى للبنيوية» (ص ٦١) . ولا أدرى كيف يمكن أن يؤدى الاحتفاظ بالطابع الماركسى إلى صبغ البنيوية بالصبغة العربية ! وهل هذا الطابع (الماركسى) للبنيوية هو خاصية عربية؟ وأليست الماركسية - كالبنيوية - بضاعة مستوردة فى نهاية المطاف؟ إن قسما كبيرا جدا من البنيوية قد آل إلى الطابع الماركسى ، حدث هذا فى إنجلترا وأمريكا - كما يشهد كتاب «المرايا المحدبة» وغيره - فلماذا يقال إنه حين يطبع التفكير البنىوى بها عند الحدائين العرب يصبح طابعاً عربياً؟ وخلاصة ما أراه فى هذا الشأن أن المنظر حر يروج لما يشاء من معتقدات ، ولكن القيمة الحقيقية لا تتضح لعمله إلا حين يضع ذلك على محك التطبيق . فإذا جاءت نتائج التطبيق واضحة الفائدة للغته وأدبه وأمته (ومن ثم للإنسانية) كان ذلك أمانة على صواب النظرية وفائدتها فى هذه الحالة . أما إذا كان الأمر على غير ذلك فالأمر على غير ذلك .

وفى بداية الفصل الثانى من الكتاب يورد المؤلف من الأفكار ما لا أعتقد أنه

يشير خلافا كبيرا: يقول:

«الدراسات اللغوية والنظرية النقدية اتلتى ارتبطت ارتباطا عضويا لا انفصام له بالثقافة الغربية فى مراحل تطورها المختلفة، وخاصة الجانب الفلسفى من هذه الثقافة، وتستورد الآن فى مناخ ثقافى مختلف تمام الاختلاف، تستورد بنفس المفاهيم ونفس المصطلحات التى تكتسب دلالتها من انتمائها للثقافة التى أفرزتها فى المقام الأول» (ص ٧٠).

هذا كلام واضح (وكدت أقول هذا هو الكلام الواضح)، وقد عبر عنه نقاد آخرون من قبل (حامد أبو أحمد مثلا فى كتابه «نقد الحداثة» المنشور سنة ١٩٩٤). وتعبيرهم هذا لا ينقص من قدر هذا الكلام شيئا، بل يؤكد أنه كلام «البديهة» و «الأمر الطبيعى». ويطور الفصل الثانى هذا الكلام فىمضى إلى أنه كان من نتيجة هذا الاستيراد الجائر للأفكار وعزلها عن سياقها الفلسفى والحضارى، أن الحداثيين العرب يواجهون أزمة حقيقة؛ فهم من جهة ينادون بنوع من «القطيعة المعرفية» مع الماضى، ومن جهة أخرى يعودون إلى هذا الماضى تحت دعاوى الأصالة والتأصيل وما إلى ذلك! ولا أعتقد أن المؤلف يتهم الذين يفعلون ذلك بالغفلة أو التغافل عما يقعون فيه من تناقض، كما لا أظن أنه يتهمهم بالنفاق السياسى أو الاجتماعى بركوب الموجات، لذا فإننى وجدت نفسى بعد ذلك حائرا أمام وصفه إياهم بأنهم «نخبة» وأن أزمتهم «أزمة نخبة» (ص ٧١) وأتساءل بكل بساطة: ما معنى أن هؤلاء نخبة؟ ومن الذى انتخبهم؟ وبماذا يوصف الآخرون الذين يعبرون عن آراء مخالفة موثقة يعتقدون فى صحتها؟ وهل نحن فى طريقنا إلى شق الفكر إلى «فكر النخبة» و «فكر غير النخبة»؟ ثم يقوم المؤلف فى هذا الفصل بجولة واسعة فى الثقافة الأوربية والأمريكية، ويؤكد على المزج بين

الفلسفة والنقد الأدبى (وهما دائماً ممتزجان) ويعود بين حين وآخر إلى «رسالة الكتاب» (وهى الهمّ الحداثى العربى). وغنى عن القول إن عرض الفكر الغربى فى هذا الكتاب مفيد جدا فى حد ذاته، كما أنه يدعم البرهنة التى يقدمها المؤلف على أن الحداثة الغربية ليست حديثة بكاملها، ولكننى من جانبى أفضل استغلال الحيز المتاح لعرض الكتاب ومناقشته فى الكلام على النقطة الساخنة، وهى خطوط التماس أو الانعكاس (أو ما شئت) بين «الحداثة» الغربية و«الحداثة العربية».

يبدو المؤلف فى هذا الفصل حاسما فى رفض استيراد تلك النبتة (الحداثة الغربية) وزرعها فى تربة تختلف عناصرها عن عناصر التربة التى نبتت فيها تلك النبتة أصلا، وذلك قبل إحداث التغييرات الضرورية التى تجعل التربة المنقول إليها صالحة لاستقبال تلك النبتة. إن بذل الجهود - أو بالأحرى - إهدار الجهود فى هذا الصدد يعد نوعا من العبث «... الأخذ بالحداثة الغربية وتجلياتها النقدية يعتبر نوعا من الترف، بل العبث الفكرى لا تستطيع، ولم تستطع حتى الآن، أن تنقذه التبريرات المختلفة التى يسوقها النقاد العرب من دعاوى الأصالة واستقراء التراث» (ص ٨٤).

وصحيح أن الكلام النظرى الموسع الذى يسميه المؤلف بالمحطات: من لوك إلى نيتشه، ومن الشكلية والماركسية إلى النقد الجديد، ومن البنيوية إلى ما بعدها، يلقى الضوء على أصل المشكلة، ويسهم فى إثراء الدراسات الأكاديمية فى جميع الأحوال، ويشكل ركيزة طمأنينة إلى صحة النتائج التى يصل إليها المؤلف فيما يهدف إليه من إثبات فشل المشروع الحداثى العربى، ولكننى أراها فى أحيان كثيرة تطفئ على الموضوع الذى يريد هو أن يبرزه؛ بحيث يصبح الكلام فى هذه «المحطات» يبدو وكأنه مقصود لذاته، فىكون مطولا جدا، وأما «الموضوع

الأصلى» فىزوره المؤلف بين الحين والحين، وهكذا فإن الغاية والوسيلة تتبادلان المواقع. وأرى من حسن ظن المؤلف بالبنويين العرب ما يصفهم به - فى إحدى هذه الزيارات - من أن سبب حيرتهم بين النصية (وهى جوهر البنيوية) والتاريخية (وهى جوهر الماركسية) إنما يعود إلى انتماءاتهم الواضحة إلى يسار الوسط بدرجات متفاوتة» (ص ١٢٠) فإذا كان المؤلف يقصد بذلك الانتماء الفكرى الأيدبولوجى (إذ الانتماء الطبقي الاجتماعى ليس واردا!) فإنى أقول له: لقد صبت مياه كثيرة تحت جسر هذا التصنيف، وتبادل الناس المواقع فى السنين الماضية بشكل سريع يشبه ما يكون عليه الحال فى لعبة الكراسى الموسيقية. وعلى كل حال فقبل نهاية هذا الفصل يصدر المؤلف حكمه النهائى فى موضوع مدى أصالة الحدائثة العربية، وذلك حين يصفها بأنها ولدت «لقبطة» (١٦١).

وفى الفصل الثالث يقدم المؤلف معلومات وفيرة عن تلك الظاهرة التى اجتاحت الدرس اللغوى والأدبى فى أوربا ردحا طويلا من الزمن فى هذا القرن، وهى ظاهرة «البنيوية». وفى هذا الفصل مزج بين أصول تلك الظاهرة وتجلياتها فى الغرب من ناحية، وآثارها وانعكاساتها فى النقد العربى من ناحية أخرى. ونحن نصف واقعا حين نقول إن هذا الفصل أطول فصول الكتاب (فقد استغرق ربعة)، وإنه لا يخلو من تكرار المعلومات الواردة فى الفصلين السابقين. على أن بعض هذا الذى يبدو تكرارا يدخل فى «ضرورات» التأليف كما يعرف كل المشتغلين بهذا النشاط، فكم من مرة قرأنا من قبل - ونقرأ فى هذا الفصل الثالث - أن البنيوية الأدبية مبنية على البنيوية اللغوية، وأن البنيوية اللغوية من «سوسير»؟ وكم من مرة قرأنا فى هذا الفصل الثالث ما كنا قرأناه من قبل عن «اللغة الشارحة» (الميتالغة). و«النقد الشارح» (الميتانقد)؟

فى النقد الأدبى

بل كم من مرة عادت إلنا الفكرة المركزية للكتاب – المنتشرة فى طرفا وعكسا– وهى أن الحدائة الغربية ناشئة عن أزمة الإنسان الغربى، وحيث أن أزمة الإنسان العربى مختلفة عن أزمة الإنسان الغربى فمن الحق أن «يفرز» هذا الإنسان العربى حدائته الخاصة به .

ويحتفل هذا الفصل بموضوع «مناطق الفراغ والصمت» وهو مجال يستخدم فيه البنيويون – بتعبير المؤلف – «مكعبات اللعب الخشبية المفتوحة النهائية» (٢٤١) كما يستخدمون «المراوغة»، و«المسكوت عنه» و«المحذوف»، ويعلقون أهمية على «ما لم يقل» بالمقارنة إلى «ما قيل» ولأن هذا الموضوع شائع فى الخطاب البنيوى فسأقف عنده قليلا . أورد المؤلف من كتاب ايجلتون «الماركسية والنقد» الكلام التالى :

«إن العمل الأدبى لا يرتبط بالأيدولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله؛ فنحن لا نشعر بوجود الأيدولوجيا فى النص الأدبى إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أى نشعر بها فى فجوات النص وأبعاده الغائبة، وهذه الجوانب الصامتة هى التى يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها «تتكلم»، فالنص قد يحرم – أيدولوجيا – قول أشياء معينة ويجد المؤلف نفسه . . . مضطرا إلى الكشف عند ثغراته وصوامته، أى الكشف عما هو غير قابل لأن يقال» (ص٢٤٢). هذا هو كلام عبد العزيز حمودة، فى هذا الصدد، ومن جانبى أقول إن هذا كلام مهم فى صفة العمل الأدبى، وذلك بصرف النظر عن «المذهبية»، «والايدولوجية»؛ فلا يوجد عمل يخبرك مباشرة برسالته الفكرية، وهو إن فعل ذلك سقط بصفته عملا أدبياً، وذلك لأن الرمز، والإشارة، والصورة، والمجاز، كل ذلك جزء لا يتجزأ من الرسالة الفكرية للعمل الأدبى . ومعنى هذا أن معنى

هذا العمل قابل للبدائل والاحتمالات، مما يسوغ وجود «المسكوت عنه»، و«والمعنى المفتوح» الخ. ولكن «التعسف» وإخضاع المعنى لمعتقدات القارىء لا يسوغهما شىء. لقد فسرت أعمال تشيكوف على أنها «نصوص اشتراكية» مهدت للثورة الروسية - هذا محتمل، ولكن حين يصور قيس العامرى - فى التفسير الماركسى - على أنه داعية من دعاة الاشتراكية فى جزيرة العرب نكون قد دخلنا فى دائرة مختلفة من دوائر الاحتمالات. والخلاصة أن كل شىء يمكن فهمه والدفاع عنه إلا أن يفسر هذا «المسكوت عنه» على نحو «نمطى» متجمد، موجود فى ذهن القارىء وعقيدته قبل أن يقرأ العمل الأدبى، وبعد أن يقرأه.

وهكذا يستمر هذا الفصل فى العرض السلس للأفكار والمصطلحات البنيوية، وهو يسهب فى هذا العرض إلى الدرجة التى يصبح المؤلف فيها على وعى بالأسباب، فىسمى عمله - تواضعاً - عندئذ «تبسيط التبسيط» (ص ٢٥٥) وهو يستريح إلى منطق شكرى عياد فى نقد الحداثة، وبخاصة فى نقض دعاها بأنها تأتى بالجديد. يقول:

«وفند شكرى عياد دعاوى الحداثيين، والبنيويين منهم على وجه التحديد، بالجدة، فليس فيما يقوله ياكبسون وأتباعه عن تقاطع المحورين الأفقى والرأسى جديد سوى الصياغة الميلودرامية المثيرة. فالمبدأ البنيوى الماركسى القائل «بأن العلاقة فى النص المقروء... علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاوز... لم يزد على أن كرر شيئاً معروفاً ومفصلاً عند البلاغيين والنقاد، وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر إلخ، إلا أمثلة قليلة مما أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة؟» (ص ٢٦٤).

وكنتم أتمنى أن يتتهز المؤلف هذه الفرصة ليزيدنا علماً بهذا الأمر الحيوى،

وذلك لأنه مؤهل لفحص خيطيه (العربى والأجنبى) وقادر على قوله كلمة فى الموضوع، إن لا تكن يقينية، فهى قريبة من اليقين. والآن، هل صحيح أن «علاقات التشابه والتضاد» فى النص الأدبى، كما تراها الأبحاث الغربية فى فلسفة اللغة وبنيتها - هى ذات الشئ المعروف والمفصل فى أبواب «الجناس»، «الطباق»، و«المقابلة» و«مراعاة النظير» و«التكرار»، و«رد العجز على الصدر» فى البلاغة العربية، وإذا كانت هى فما الذى جعل منها فى تجلياتها الغربية نظرية متكاملة مهيمنة إلى هذا الحد؟ وما العلاقة بين هذه النظرية والبلاغة العربية؟ وما هو المسار التاريخى الذى اتخذته الأفكار البلاغية العربية حتى عادت إلينا فى العصر الحديث؟ وإذا لم يكن ثمة مسار تاريخى، فهل هو توارد الخواطر بين الشرق والغرب؟ وإذا لم يكن هذا ولا ذاك فما المصلحة فى القول بأن ما يتحدثون عنه وما نتحدث عنه هو هو؟ هل هو الرضا عن النفس ودعم الأنا؟ هل هو تأكيد الهوية عن طريق التهوين مما لدى الآخر؟ وإذا كان هذا هو الموقف فأين مواطن الربح والخسارة فيه؟ وأقول للمؤلف: إذا لم يكن موضع الإجابة عن مثل هذه الأسئلة هو هذا الموضوع فأين يكون؟ وإذا لم يجرى من مؤلف مثله - خصص هذا العمل الضخم لمثل هذا الموضوع الحيوى - فممن يجرى؟

وعلى كل حال فقد انتهى هذا الفصل الثالث من الكتاب إلى أن المشروع البنىوى قد انتهى إلى طريق مسدود، وجاء الفصل الرابع والأخير ليعلن - منذ بدايته - انتهاء المشروع التفكيكى كذلك إلى طريق مسدود. ومظهر هذا الفشل - فيما يتصل بالتفكيك - أن هذا المنهج لم ينجح فى «تطوير نموذج نقدى أو استراتيجية نقدية بديلة» (ص ٢٨٩)، هذا كله فى حين أن حكم المؤلف على المشروع العربى - بشقيه البنىوى والتفكيكى - هو هو. لقد هرول الحداثيون العرب من البنىوية إلى التفكيكية بمجرد أن هجر الحداثيون الغربيون البنىوية

الغارقة، دون القيام حتى «بمجرد تنبيه القارئ لما يجب أن يتوقعه» (ص ٢٩٢).

وكما أبحر الفصل الثالث فى فلسفة البنيوية، يبحر هذا الفصل فى فلسفة التفكيك (فلسفة دريدا وإكو وبارت) فىمدنا بمعلومات مفيدة، ولكنها - شأنها شأن المعلومات التى يمدنا بها الفصل الثالث - لا تخلو من التكرار. على أن فائدة هذا الفصل تكمن فىما ورد فىه من المقارنة بين المذهبين، وشرح نظرية التلقى. فإذا عاد المؤلف إلى موضوع «الميتالفة» لم يجد خيراً من وضع صفحات كاملة من نصوص انجليزية وفرنسية أمام القارئ، وتركه يتصرف. وفى سبيل «التبسيط» أو «تبسيط التبسيط» (على ما ورد سلفاً) يقدم من ترجمة المصطلحات ما لا يساعد عندى على وضوح الموقف النقدى العربى الحديث، فهو يفضل كلمة «البيئسية» ترجمة لمصطلح Intertextuality وكنا قد تعودنا (أو كدنا نتعود) على كلمة «التناس»، كما تقدم عبارة «القراءة اللصيقة» ترجمة لمصطلح Close Reading وكنا قد تعودنا على عبارة «القراءة الفاحصة».

لقد تأكل الموقف التفكيكى لدى قومه وهو أكثر تأكلاً لدى من تهافتوا عليه من نقاد «الحدائثة» العربية.

«إن ما يحدث الآن تمتد جذوره فى الفكر الفلسفى المعاصر، واستحالة تحقيق معرفة يقينية. إنه انفراط عقد العالم فلسفياً قبل أن يكون لغوياً، ولهذا تتعدد القراءات إلى ما لا نهاية، وتستمر الانقلابات داخل النص فى غيبة مفهوم المركز الثابت الداخلى الذى يضمن وحدته، وتصبح كل قراءة إساءة قراءة. هنا تكمن عدمية التفكيك وتهديده بفوضى التفسير.

وهنا أيضاً تتمثل أزمة الحدائث العربى كاملة فى تنبيه لمقولات نقدية أفرزها فكر فلسفى ندعى بأنه غريب علينا» (ص ٤٠٣).

فى النقد الأدبى

هذا مجمل قراءتى النقدية للكتاب . وأود أن أختمها بشئ قريب مما بدأتها به من أن هذا مجهود رصين «شبه محيط»، بذل فى تناول مشكلة من المشكلات الفكرية المؤرقة التى تعيش معنا، وهو مع كتابات قليلة أخرى يمثل وجهة النظر المقابلة فى حياتنا الثقافية . والكرة الآن – بلغة العصر – فى ملعب من يستريحون إلى تسمية أنفسهم بنقاد الحداثة . وغنى عن البيان أن حياتنا الثقافية والنقدية تحيا بالرأى والرأى الآخر، وتموت بالرأى الواحد . وقد استمعنا – ونستمع منذ السبعينيات – إلى آرائهم وطريقتهم فى البرهنة عليها، ثم جاء آخرون منهم (بل أكثرهم إحاطة وتفصيلاً) عبد العزيز حمودة، فأدلى فى «المرايا المحدبة» بآراء أخرى، واجتهد فى البرهنة على صحتها . وإذا قلت الآن إن الكلمة لهم فإنما أعبر بهذا عن أملى فى أن تظفر الحياة النقدية بمناقشة علمية منهجية يجنى ثمراتها القارئ المثقف (صاحب المصلحة الأولى فى كل ما يحدث فى مجتمعه الفكرى) . أما إذا كانت نتيجة مجهود عبد العزيز حمودة أن يقابل بالصمت، أو بالكلام ولكن فى الدهاليز، أو بالكلام الساخر أو المتعالى، أو غير ذلك، مما يجافى طبيعة البحث عن الحقيقة، فليس أمامنا سوى أن نقول: إن الحقيقة دائماً تبقى وهى أن لكل شئ أصولاً، وأن للناس – فى نهاية الأمر – عقولاً .



قراءة نقدية فى كتاب (١)

لا أتذكر على وجه التحديد متى لفتت نظرى كتابات فاروق عبد القادر، ولكننى أتذكر كيف أصبحت من قرائه الدائمين حين كان يكتب فى مجلة «الطليعة»، قبل احتجابها الدرامى أواخر السبعينيات. ومما تعلمته من هذه القراءة كيفية الصبر على نهج لا يتفق ونهجك الخاص، لأنك واجد فيه كثيرا مما تطمح نفسك إلى تعلمه، مما لا خلاف عليه بين أحد من الناس: الأسلحة المشرعة الناضجة فى فن الكتابة، والقلب المملوء حماسة وشغفا بالمعرفة، وبذل النفس بسخاء فى سبيل الوصول بالتعبير إلى أقصى ما يمكن أن يتوقعه القارئ المتطلع من كاتبه المكترث.

فلما جاءنى كتابه عن يوسف إدريس: «البحث عن اليقين المراءغ» زادنى به علما فى الناحيتين: وفائه التام لاتجاهه الذى يخالف اتجاهى فى تحليل النص الأدبى، وبلوغه الغاية فى استكمال عدته الكتابية. ولا أكتم القارئ ما فى نفسى، فأقول له إن كتاب فاروق عبد القادر يسهم فى تحسين ظنى بنوع من الكتابة، كنت أراه فى صدر حياتى، ونظرا لأن دربتى أكاديمية خالصة – غير جدير بحسن الظن. ويمكن أن أطلق على هذا النوع من الكتابة: «النقد الصحفى»، دون أن أحمل هذه التسمية أى قدر من الإقلال من شأنه. لقد أكد لى هذا الكتاب أن هذا النوع من النقد ضرورى لحياتنا الثقافية، وينبغى أن يشكل مع نوع آخر مناسب من «النقد الأكاديمى» صورة النقد العربى – بعمومه – فى المستقبل. ولست أقول إن كل نقد

(١) البحث عن اليقين المراءغ – قراءة فى قصص يوسف ادريس، تأليف فاروق عبد القادر.

أكادىمى مفىء؁ ولكنى أردت أن أقول إن ما فى الكتاب هو «النقد الصحفى» الجدىر بتلك التسمىة؁ لانتلك «الأعمءة» و«الصفحات» التى تظهر فى الصحف؁ والتى تنشغل بتصفىة الحسابات؁ أو تذكى نار النمىمة؁ أو تعمء إلى الترغىب والترهىب؁ أو تتوخى تبادل المنافع؁ حاملة فى كل ذلك علم «النقد الصحفى»!

ىقتصر الكتاب على جانب واحد من جوانب الإبداع الأءبى عند يوسف إءرىس؁ وهو جانب القصة القصىرة؁ تاركاً بذلك جانبىن مهمىن هما جانباً الرواية والمسرحىة. فى بءاية الكتاب مراوأة فى الكلام على يوسف إءرىس الشءص؁ وىوسف إءرىس الكاتب؁ غىبوبة الطویلة حتى مات؁ وموهبته الإبداعىة الكبىرة؁ ثم تركىز على عمله الإبداعى؁ وبءاصة فى مجال القصة القصىرة. هنا ىظفر القارىء بمءموعة من المقایىس النقدىة التى ىفترض أن المؤلف سىوظفها فى تحلیل المءاءة القصصىة التى سىتناولها. من هذه المقایىس قوله إن يوسف إءرىس فى أءبه «لا ىرفع صوته بالصءب أو الءعاوى الفءة أو الشعارات الءاوىة»؁ وقوله: «من هنا تبقى أعماله الإبداعىة وءءها هى الءالة علیه؁ المعبرة تماماً عن رؤاه ومواقفه». وقوله: «وبقى استنطاق أعماله الإبداعىة وءءها هو العمل الوحىء المءءى؁ فهذه الأعمال ذاتها هى كل ما بقى لنا منه»؁ وقوله: «نحن لا نءكم على النواىا؁ بل على الأفعال».

غىر أننا ما نءاء نتءءم فى الءراسة حتى نرى مقایىس أءرى مخالفة تتسرب إلى مءىط العمل؁ فتزاحم المقایىس السابقة؁ وفى أءىان ثانىة تزءمها؁ وفى أءىان ثالثة ءمل مءلها كلىة. وأمءل للءالات الأولى بءءىء المؤلف عن تطلع يوسف إءرىس إلى التعاون مع السلطة؁ وللءالات الثانىة بترك النص فى منتصف الطرىق من تحلیل فنى رائق؁ والءءول إلى أقوال من مءل: «فقط لا ىءب أن ننسى أن

منتصف الستينيات لم تكن قد شهدت بعد تحطم الحلم بالاشتراكية وتناثره، وللحالات الثالثة بالكلام المطول - الذى يبدو مقصوداً لذاته - عن أعوان النظام من ضباط المخابرات الذين يسميهم المؤلف بالاسم، أو عودة محمود العالم من لقاء غير ناجح مع أنور السادات، ماشيا على رجليه، من الهرم إلى وسط المدينة. فى هذه الحالات الأخيرة يصبح التوفيق صعبا بين ما نراه هنا، وما سبق أن قرأناه من أن استنطاق الأعمال الإبداعية وحدها هو العمل الوحيد المجدى!

وفى غضون ذلك يقدم المؤلف مفهومه لفن القصة القصيرة، وهو مفهوم يشتمل على قدر كبير من الصواب «حسبما تخبرنا معارفنا وقراءاتنا»، ولكنه يشتمل كذلك على قدر كبير من التعميم، ثم إنه - كما هو مفهوم ومتوقع - لا يمكن أن يكون «جامعاً مانعاً». يقول: «هو فن اقتناص اللحظة، الخاطرة، الصورة، فن طبع لأقصى حدود الطواعية، ممنوع لا حد لتنوعه ولا ضفاف». وأود أن أتناول هذا التعريف بتقديم عدة أسئلة: هل هذه الكلمات - أو المصطلحات الثلاثة - اللحظة - الخاطرة - الصورة - مترادفة أو متباينة المعانى؟ وهل تعبر القصة القصيرة عنها مجتمعة أو بالتبادل؟ ثم ما الذى تعنيه العبارة الأخيرة من التعريف على وجه الدقة؟ إننى أفهم معنى أن فن القصة القصيرة فن طبع، وأنه متنوع، ولكننى لا أفهم معنى كون هذا لا حد له ولا ضفاف، وذلك أننا إذا سلمنا بما يعطيه ظاهر الكلام نكون على خطر من التضحية بهوية هذا الفن ذاتها، وسيصبح التساؤل عن مدى كونه نوعاً أدبياً - أصلاً - تساؤلاً مشروعاً.

لكن المؤلف سرعان ما يعوضنا عن القلق الناشئ من هذا التعبير الفضفاض عن مفهوم القصة القصيرة بحديث سلس غاية السلاسة عن نوع الجماعات التى تحتفى بها قصص يوسف إدريس، وهى جماعات تقف على قدم المساواة مع تلك

الجماعات المغمورة التى تحدث عنها فرانك أو كونور فى كتابه «الصوت المنفرد»،
والتى تعج بها أعمال تشيكوف، وجويس، وكاترين ما نسفيلد، ولورنس،
وهمنجواى، وميرى ليفين، يقول فاروق عبد القادر: حفلت قصص يوسف
إدريس بحشد هائل من الأبطال الذين دخلوا إلى التعبير الأدبى فى القصة المصرية
للمرة الأولى، حشد هائل من الفلاحين الفقراء والعاملين العاطلين والعاملين
الهامشين وعمال التراحيل والموظفين الصغار وشيوخ القرى وأبناء الليل ومالكى
القدان أو أقل، والذين لا يملكون إلا عافيتهم وفئوسهم، مرضى الأجساد والعقول
فى البيوت الطينية أو على أسرة المستشفيات، أطفال وصبية ومراهقين فى المدارس
والحقول وأماكن العمل وشوارع المدينة، نساء فى البيوت ونساء بلا بيوت، مساجين
وعسكر داخل الأسوار العالية التى تعزل الجميع عن الحياة فيجعلون لأنفسهم حياة
أخرى بديلة، وفى أعماله الأخيرة أضيف لهؤلاء جميعاً أبطال آخرون أساتذة فى
الجامعات وأطباء كبار ومستولون بين أيديهم الحل والعقد». تلك هى الجماعات
المغمورة التى تكافح من أجل بقاء الحياة، ومن أجل مكان متواضع جداً تحت
الشمس. وليس الفقر وحده هو الذى يجعل منها جماعات مغمورة، وإن كان ذلك
أبرز سماتها فى نظر أوكونور، وبكلام فاروق عبد القادر أيضاً، ولكن المهم أيضاً
أنها تطور لنفسها «حياة بديلة» فتحيا على هامش المجتمع مع أنها من صميمه، وقد
تسع رقعتها باستمرار تبعاً لدرجة غوص المجتمع فى المستنقع، ولذا لا نستغرب أن
الأطباء وأساتذة الجامعات يكونون جماعاتهم المغمورة عند يوسف إدريس كما كان
الحال مع الأطباء والمدارسين عند تشيكوف. أما المسؤولون الذين بأيديهم الحل
والعقد فلا أعلم لهم مكاناً بين هذه الجماعات، وهذه هى المرة الأولى التى أراهم
يعدون مع هؤلاء، اللهم إلا إذا كان الأمر أمر مواجهة بين الضحية والجلاد، أو
أمر مفارقة فلسفية لم يشرحها فاروق عبد القادر على كل حال. بزواج المنهج

الذى يتبناه المؤلف فى الكتاب بين أهمية المضمون وأهمية الأسلوب . وأبادر إلى القول بأن هذا ليس منهجى فى تناول النص الأدبى ، فأنا من المؤمنين بأن الأسلوب هو الذى يخلق المضمون ، ومن ثم يخلع عليه أهمية ، أو يبقيه حيث هو محايداً ، ومع ذلك فلا أجد فى نفسى سوى الإعجاب بالجهد الخارق الذى يبذله المؤلف فى سبيل التعبير عما يجد فى نفسه ، وما يؤمن به ، ثم الحماسة الشديدة لمعتقده ، والمحاولة المستميتة لإقناع قارئه به . غير أن هذا الذى أعجب به هو نفسه الذى يدفع المؤلف أحياناً كثيرة إلى التعميم فى الحكم ، وإبداء الإعجاب دون تحفظ ، وهما أمران لا أدرى كيف يسهمان فى تحقيق غرضه .

ومنهج فاروق عبد القادر أحياناً يهتم بالمضمون وحده ، ومن الزاوية التى يراها هو جديرة بالنظر . ويجعلنى هذا أعود من جديد إلى ما أومن به فى هذه الناحية فأقول مرة أخرى إن التناول هو الذى يخلق أهمية – أو عدم أهمية – المضمون ، ولا يوجد مضمون مهم بذاته قبل الدخول إلى حوزة الفن ، وتبقى القضايا سواء فى الخارج ، منتظرة من يخلع عليها أهميتها عن طريق حمياً المعالجة الفنية . ولا أرى حرجاً على الإطلاق فى أن أعيد هنا أمام القارئ مقولة الجاحظ الشهيرة ، وهى أن المعانى مطروحة فى الطريق . إن قصة مثل قصة «نظرة» وقد وضعها المؤلف فى «المنظومات الصغرى» تفوق عندى فى قيمتها كثيراً مما صنف فى خانة «المنظومات الكبرى» ، فهى تحفل بكمية هائلة من الشقاء البشرى ، المتمثل فى إلقاء المجتمع القاسى تلك المسئولية البشعة ، من حجم العمل ومسؤولياته ، على أكتاف ورأس وسيقان طفلة هزيلة ، مكانها الطبيعى فى حلقات اللعب البرى ، أو فصول الدراسة ، لا الشارع العارى ، الذى تروح فيه وتغدو ، حاملة صاجات الكعك المتراكبة ، ومشاركة بالنظر فحسب والتلكؤ عند ساحات اللعب المصطخبة بالأطفال . إننى أتبعها فى مشيتها الواهنة المضطربة ، تحت حملها المتوازن الثقيل ، بسيقان

عارية تشبه الخيوط، وأمنحها كل عطفى، وأراها بطة عملاقة بمعنى الكلمة، وأعجب لفاروق عبد القادر كيف خصها فحسب ببعض جمل من الإعجاب، ولم يفسح لها مكانا فى «منظوماته الكبرى»، فى حين اتسعت هذه «المنظومات» للرجال الجوف، من المتصارعين على السلطة، والمنظرين للفساد؟

لفت نظر المؤلف غياب قضية فلسطين من اهتمامات يوسف إدريس، ومن قبل ذلك لفتت النقطة ذاتها نظر بعض من كتبوا عن نجيب محفوظ، وأتذكر أن نجيب محفوظ انتقد بسبب ذلك، ولكن كلام فاروق عبد القادر هنا لا يحمل القدر ذاته من النبرة اللوامة، وإن كانت الملاحظة ذاتها تحمل من الإيحاءات ما يستحق التعليق. وهذه القضية متصلة بسؤال كبير هو: من صاحب القرار فى تحديد الموضوعات التى يختارها الكاتب، ويجعلها مجالا لإبداعه؟ أليس هو الكاتب نفسه فى نهاية المطاف؟ وإذا لم نكن على استعداد لمنحه هذا القدر من الحرية فكيف يمكن أن نفتح نفوسنا لتلقى عطائه والتعلم منه؟ وأليس فى ذلك نوع من الوصاية يرفضها جوهر الفن ذاته؟ على أنى أرى أن هذه النقطة أعظم اتصالا بما أثرته من قبل من ترتيب الموضوعات الجديرة بالتناول فى منهج فاروق عبد القادر، وما ترتب على ذلك من «منظومات كبرى» وأخرى «صغرى». وأمىل - فى جميع الأحوال - إلى تخصيص الجهد كله فى فحص ما اختار المبدع تقديمه لى، ولا أشغل نفسى بما لم يفعل، بل بما فعل، ولكننى أعلم - فى مجال التماس العذر - أن قدرا كبيرا جدا من الجهود النقدية يبذل فى نواح من مثل: لماذا لم ينح هذا المنحى بدل هذا المنحى؟ ولو فعل الكاتب كذا لكان أفضل... إلخ؛ أليس الموضوع هو «النقد» على كل حال!

ومع كل ما قدمته من اعتراض على فاروق عبد القادر هنا، فإننى أفعل مع كتابه

فى النقد الأدبى

الشىء ذاته، وأسجل غياب نقطة أرى غيابها نقصا واضحا فى العمل، وهى نقطة غياب تناول لغة القصة القصيرة عند يوسف إدريس. وأزعم لنفسى أن هناك فرقا بين ما أعترض عليه هناك وما أفعله هنا، وأرجو أن يكون الفرق واضحا لقارئى، فرؤيته هى الفاصل فى جميع الأحوال. فى كتاب فاروق عبد القادر إشارة إلى إحدى القصص المكتوبة كلها باللغة العامية، فكيف يمكن تجاهل هذا الاختيار وعدم الاهتمام بفحصه وتقديره؟ وأنا على يقين من أن فاروق عبد القادر يرى مثلى أن لغة العمل الأدبى جزء لا يتجزأ من هذا العمل، وقد يخالفنى فى درجة أهمية هذا الجزء، ولكنه لا يمكن أن يذهب إلى عدم أهميته، ويظل كتاب فاروق عبد القادر: «البحث عن اليقين المراوغ» واحدا من الكتب القليلة، التى تجد طريقها - دون إذن - إلى نفس القارئ، بكل ما فيها من حميمية وتألّق، وبكل ما فيها من رصيد ثقافى وأسلوبى. وهو واحد من الكتب القليلة التى لا تستطيع أن تفارقه لمجرد أنه لا يستخدم المنهج الذى تراه جديرا بالاتباع، بل إنه - لهذا السبب نفسه - نموذج يعلمنا كيف نستفيد من مخالفتنا فى الاتجاه.



النقد والحدائفة

مع دليل بيليو جرافى (١)

حاول النقد الأدبى فى تاريخفة الحدفث أن يعقد «أحلافا» مع فروع عدة من العلوم الإنسانفة، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، ولا أظن أنه نجح فى ذلك نجاحا باهرا، وإن كنت أقول إنه لم يخفق فى ذلك إخفاقا تاما. وإذا كان قد وجد فى هذفن الفرعفن وغفرهما «جارا» صالحا لأن فكون «حلففا» فأولى به أن فجد ذلك فى فروع من فروع العلم فجمعه به قرابة «اللحم والدم» هو علم «اللسان»؛ وأفة قرابة أقرب من قرابة فرعفن من فروع «الإنسانفان» ففعاملان بطرفق مباشر مع اللغة، مادة وموضوعا، ووسفلة، وهدفا؟ النقد الأدبى — إذن — أولى بعلم «اللسانفان» من غفره من العلوم، وعلم «اللسانفان» — كذلك — أولى بالنقد الأدبى من غفره من العلوم، والتقرفب بفنهما هدف صحفح، فسمى إلفه جماعة من الشفباب والكهول من علماء اللسانفان، ومن المشفغلفن بالنقد الأدبى فى العالم كله. وفى عالمنا العربى فأتى المسدى فى طفلفة من نذروا جهودهم لهذه المهمة؛ فمئذ أن حمل القلم، وتوالى إنتاجه خصبا، وهو فحمل هذا «الهم» على كفففه، وفحاول لفث نظر بنى لغفه إلى أن فمة مجالا رحبا فمكن أن ففعاون فى النقد الأدبى مع علم «اللسانفان»، وهو لا ففتأ فبذل غاية الفهد فى الفبشفر بمفقفده، والانعفاز الفام إلفه، والحماسة الشفدفة له.

وإذا كان فى كتابه: «الأسلوبفة والأسلوب» — الذى ظهرت طفبعفه الأولى سنة ١٩٧٧ — منظرا، وكان فى كتابه: «قراءان» — مع الشافبى والمفنبى والفاحظ وابن

(١) تألف عبد السلام المسدى، دار الطفلفة — بفروت ١٩٨٣ .

خلدون» - الذى ظهر سنة ١٩٨١ - مطبقا، فهو فى كتابه: «النقد والحداثة - مع دليل بيلوجرافى» - الذى أتناوله هنا - يجمع النظرية «إلى «التطبيق».

وأول ما يلفت نظر قارئ كتابه هذا أن فصوله كانت، فى الأصل، أبحاثا مستقلة، كتبت متفرقة، لأغراض خاصة، ثم جمعت - فى فصول - كوّنت الكتاب. ولا اعتراض على أن يجمع مؤلف أبحاثا له، ويجعل منها كتابا، ما دام قد رأى أن مادتها متسقة، ولكن الملائم - فى هذه الحالة - إجراء قدر ضرورى من «السبك» يجعل «ماء» هذه الأبحاث واحدا، ولا يبدو أن المؤلف قد أدخل على أبحاثه - وهو يجعلها كتابا - أى تغيير؛ فكان من نتيجة ذلك حدوث قدر غير قليل من «التكرار» يحسن أن يبرأ منه الكتاب. وأبرز آيات «التكرار» جاءت فى «المنهج» الذى يرتضيه المؤلف فى تناول «العمل الأدبى»؛ فقد جاء فى المقدمة (وهذا طبعى) وجاء فى الفصل الأول (وقد يكون هذا طبيعيا كذلك)، وجاء فى الفصل الثانى موسعا، ومكملا لما فات (مما قد يجعله كذلك مقبولا)؛ ولكنه - منذ الفصل الثالث، وفى بدايتى الرابع والخامس - بدأ المنهج يدور حول نفسه؛ فأفشى الكتاب سره، بصفته مجموعة من الأبحاث، بحكم معالجة مادته، قبل أن يفشيها بتصريح المؤلف بذلك فى صدر بعض هذه الأبحاث. وبلغ ذلك ذروته فى تناول قصيدة «ولد الهدى» لأحمد شوقى فى الفصل الرابع؛ وهو يقع فى إحدى وأربعين صفحة، شغل النص منها أكثر من عشر صفحات، وشغل الحديث النظرى حوالى ثمانى صفحات، ولم يبق لغرض المقال الأصيل إلا حوالى نصفه (والواقع أن هذا) «النصف» لم يخلص كله لغرض المقال الأصيل!

تحدث المؤلف فى المقدمة المختصرة التى قدم بها الكتاب عن أهداف كل فصل من فصوله (أو هل أقول بعدما قدمت: كل مبحث من المباحث المضمومة فيه على شكل كتاب؟)؛ فههدف الفصل الأول: تحسس مشروع معرفى لحمته التنظير التأليفى

فى النقد الأدبى

وسداه التناول التحليلى» (ص ٥)، وهدف الفصل الثانى: «جلاء حقول التآزر بين اللسانيات والنقد الحديث» (ص ٥)، وهدف الفصل الثالث تقديم: «بعض وجهات النظر فى تعريف الخطاب الأدبى» (ص ٥) أما «مدار» الفصل الرابع «فإبداعية الشعر» (ص ٦)، وهو نص البحث المقدم فى مهرجان شوقى وحافظ بالقاهرة ١٩٨٢. والفصل السادس: «مداره الأدب العربى ومقولة الأجناس الأدبية من خلال نموذج السيرة الذاتية فى كتاب «الأيام»» (ص ٦)، وهو نص البحث المقدم فى الملتقى العلمى الذى نظمه المعهد المصرى الإسلامى بمدريد ١٩٨٣. وقد ألحق المؤلف بفصول الكتاب «بيلسوجرافيا» مفيدة جداً، تقع فى أكثر من ثمانين صفحة أى تشغل أكثر من ثلث الكتاب (يقع الكتاب فى ٢٢٤ صفحة)، ووصفها بأنها ترصد ما أمكنه رصده من المراجع المتصلة بمناهج النقد الحديث: «مهما كانت منطلقاتها: من مدارس كالبنسوية والأسلوبية والنفسانية، أو تيارات كالشكلائية والإنشائية والسيميائية، أو مضامين فكرية كالجدلالية والجمالية والتكوينية، أو مدار أمره على الأجناس الفنية والأغراض الأدبية، أو ما اتخذ من معضلة الحدائة نفسها موضوعاً للكلام» (ص ٦).

يجاهد المؤلف جهاداً عنيفاً فى الفصل الأول - وعنوانه: «الحدائة بين الأدب والنقد» - محاولاً تقريب معنى مصطلح «الحدائة» إلى الأذهان. وهو لا ينكر الاضطراب الشديد الذى يحيط بالمصطلح، ولكنه إذ يحاول تقديم بعض المفاهيم يضعنا فى جولا يخلو من غموض واضطراب يقول: «ففكرة الحدائة فى أصلها لا ترتعن بمجال الزمن الحاضر ضرورة، إذ يمكن لها أن تتجول على أطراف المحور الفيزيائى، ولكنها فى الاصطلاح الفنى تقتضى الارتباط ضرورة بمجال الحاضر بحيث تتطابق نقطة الحدووث فى المحور الدلالى العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعى» (ص ٩). وهو ينتقل فى شرح معنى الحدائة من الأدب إلى النقد،

ومن المضمون إلى الصياغة، دون أن نحس أن الأمر يصبح يسيراً فى يده؛ فالحدائث «فى مضمون الأدب تعنى سعى الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التى تحرره من تبعية التوازن «المألوف» (ص ١٣)، والحدائث فى الصياغة «تحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائى» (ص ١٣)، ولها مراتب منها: البناء اللغوى، والشكل الفنى، وهى مراتب تتلخص فى موضوع الأجناس الأدبية (ص ١٤). أما الحدائث فى النقد فتتدرج من «الكشف» إلى «التشخيص» إلى «المعالجة» (ص ١٦).

وأمر «الحدائث» فى النقد — على النحو الذى يتناوله المؤلف به — مثير لقلق القارئ فهو يرى أن «التنظير هو قطب الرحى لحدائثنا المعاصرة، فى ضوءه يمارس الشرح، ويحد النص، وترسم أدبية الأنواع» (ص ١٧). ومصدر هذا القلق أن هذا الكلام لا يتفق مع ما قرره المؤلف نفسه قبل ذلك (ص ١١) من أن «منهج الحدائث ينطلق من الممارسة فيتجه صوب الموصفة... إلى أن يستقر فى التنظير». ومصدر هذا القلق كذلك الإحساس «البديهى» بأن «التنظير» الذى يسبق الممارسة العملية، أى يسبق التحليل الموضوعى للنص الإبداعى، تنظير «فوقانى» متسلط. ويتساءل المرء: من أين استمدت عناصر هذا التنظير إذا كان سيسبق الممارسة والتحليل؟ إن النتيجة العملية لتنظير كهذا هى عدم اطمئنان النفس لأية نتيجة يصل إليها. إنما تطمئن النفس إلى البدء بالوصف المستقصى، الذى يفضى إلى بناء مقدمات موثوق فى صحتها، تتبعها نتائج يقينية (أو لنقل فى حالة الأدب: شبه يقينية). إن هذا القلق الذى يساور القارئ فى مراحل متقدمة من الكتاب يظل معه حتى آخر الكتاب؛ إذ يحس أن المؤلف يتناول القضية من «عجزها» (التنظير) فى حين كان عليه أن يتناولها من «صدرها» (الوصف والتحليل)!

على أن جهد المؤلف - وهو جهد دءوب - لا يضع هباء فى جمىع الأحوال؛ فسرعان ما يقع - قبل نهاية هذا الفصل - على نقطة بالغة الأهمية فىما يتصل بالحدائة فى النقد، وهى نقطة إلا تكن جديدة فإنها شديدة الأهمية كما قلت، وىنبغى أن تنال دائماً غاية اهتمام المشتغلين بالنقد. وخالصة هذه النقطة أن «الخروج» الطبعى من «الزاوية الحرجة» التى يجد النقد فىها نفسه نتيجة لفقدانه «الحدائة» يكون بأن يصبح هو نفسه «أدبا»! نقول (بعد جهاد طويل!): «وفى البداية نساءل جدلاً: هل يتسنى للحدائة - من حىث هى مقولة ذهنية تؤول إلى جهاد إجرائى - أن تتكامل مالم «تستحدث» لنفسها لغة نقدية؟ وإذا استطاع النقد أن يتكر خطابه المستحدث، ناحتا به نمطا تعبيريا، أفىتسنى أن يقف الابتكار عند حد الدوال دون أن يعم نسيج العبارة وبنية الأداء؟ فإن عمها أفىفلح هذا الخطاب الحدائى - وهو الذى همه أن ىمسك بأسرار «الأدبية» عند استقصاء خصائص النص فىناً - ما لم يكن حاملا هو ذاته لحد أدنى من «الإبداعية»؟ فإذا حمله أفىجوز أن تكون إبداعية الصوغ شىئا آخر غير أدبية جديدة تتخلل خطاب النقد وهو عاكف على تقصى أمر الأدب؟ هو ذاك بلارىب». (ص ١٨).

وأقول إن المؤلف عبّر عن هذه الفكرة المهمة بعد جهاد طويل لأن «جرام هيو» عبّر عنها منذ عشرين عاما بطرىقة أىسر وأشد وضوحا، ذلك حىن قال: «... أن يصبح النقد الأدبى «أدبا» يقرأ لا لحججه وأفكاره، وإنما لكونه نبعا مستقلا للمتعة الأدبية». (انظر كتاب: حاضر النقد الأدبى، الذى ترجمته عن الإنجلىزىة، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٧٥، ص ٩٠).

فإذا وقع المؤلف على هذه الفكرة أحبها وكررها: «إن الخطاب النقدى الذى هو حدىث عن أدبية اللغة ىمكن أن يصاغ هو عىنه بلغة أدبية فىكون حاملا لقدر من

الشعرىة» (ص ٢٠). وتبقى هذه الفكرة تشكل ذروة هذا الفصل. أما بقىته فاستعراض – بالعد التنازلى – لمراحل الانتقال من «الاحداثه» إلى «الحداثه» إلى «الحداثه» المطلقة. والمؤلف يترتب مراحل الانتقال هذه فى ست عشرة مرتبه، خاضعة لقواعد القسمة العقلية، وهذا من شأنه أن يخلع عليها قدرا من «التجريد» والغموض، وبعدها عن طبعه «الأدبىة» و «الشعرىة» – التى يريد أن يبشرنا بها – فى لغة النقد الأدبى. ويزيد الأمر «تجريدا» وغموضا حين يحولها فى نهاية الفصل إلى جدول رياضى غاص بالرموز!

ويبدأ الفصل الثانى – وعنوانه : «اللسانيات ولغة الأدب» – ببعض الأحكام المطلقة؛ من مثل قول المؤلف إن «إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلمانى بلا تراجع» (ص ٣١)، ثم يطرى «اللسانيات» إطراء ينتهى به إلى القول بأن النقد الأدبى أصبح «فى أمس الحاجة إلى تتبع مكتشفات اللغويين فى مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية» (ص ٣٢)، ويعدد المجالات التى استفاد فيها النقد الحديث من «اللسانيات»، وبخاصة «علم اللسانيات العام»، «وعلم الدلالة»، «وعلم العلامات». ويلاحظ أن المؤلف – فى كل ذلك – لا يتخلى عن أسلوب التعميم فى كل ما يتناوله، كما أنه لا يوثق نقطة واحدة من النقاط التى يتناولها! وهو يعزو إلى أثر «اللسانيات» كل «المكاسب» التى حصل عليها النقد الأدبى الحديث! يقول: «إن النظرية الأدبية فى النقد تحتكم رأسا إلى البعد اللغوى فى النص الإنشائى... . ولهذه الضوابط الأولية التزم النقد الحديث بالنص، أو قل بعبارة أدق، إنه يقصر نفسه على نص النص، وذلك بتخطى كل المقاييس المتجاوزة له من أبعاد تاريخية أو نفسانية» (ص ٣٦). ويصعب التسليم مع المؤلف بأن كل اتجاه نحو «البدء من النص» فى النقد الحديث يعود إلى أثر «اللسانيات»؛ فقد كانت العودة إلى النص «مقولة النقاد الجدد» الذين يفترض أن النقد اللسانى مرحلة متجاوزة لهم. وأنا

أقول هذا لألفت النظر إلى شئ واحد هو اتصال حلقات النقد العالمى لا انفصامها، كما قد يوحى بذلك كلام المؤلف. وبالمثل يمكن القول بأن تجاوز النقد الحديث لمقولة الفصل بين مضمون الأدب وشكله لا يعود الفضل الوحيد فيه إلى أثر اللسانيات، كما يذهب المؤلف؛ فواقع الحال أن هذه القضية أقدم من ذلك بزمن طويل!

وكما يتحفنا المؤلف فى نهاية الفصل الأول بفكرة جيدة يتحفنا فى نهاية الفصل الثانى بفكرة أخرى جيدة؛ وجودتها - هنا - تأتى من أنها فكرة تقرها البديهة، ولا تسبب للقارئ قلقاً ما. يقول إن النص الأدبى: «فى حد ذاته عالم لغوى متكامل؛ فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت فى ذلك السياق المحدد بالنص» (ص ٣٨)، ويقول: «الكلام الإنشائى يقوم بينته اللغوية رقيباً على نفسه؛ إذ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعى أو التجربة المعيشة فعلاً؛ فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته» (ص ٣٩). أما حديث المؤلف عن «نظام» الكلمات فى الجملة العادية، ونظامها فى الجملة الأدبية، فأولى به أن يقرأ فى ضوء نظرية «النظم» لعبد القاهر الجرجانى بجوار قراءته فى ضوء علم «اللسانيات» الحديث.

وفى بداية الفصل الثالث - وعنوانه: «فى تعريف الخطاب الأدبى» - عبارة تستوقف القارئ. يقول المؤلف: «وقد لاحظنا أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة هو دراسة اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس، والتأمل فيها بعين الفطنة، لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية وإلى الكتب اللغوية المتقدمة؛ فلغتها لا تمثل فى شئ لغة المجموعة» (ص ٤٣). إن القارئ ليستاءل: كيف تساعدنا «اللغة اليومية» كما تحيا فى ألسنة الناس» (وهى اللهجات العامية - فى هذه الحالة - لا محالة!)

على اكتساب اللغة الجيدة (وهى اللغة الأدبية - موضوع الحديث فى هذا الفصل لا محالة!)؟ ومن ناحية أخرى، كيف يتسنى لنا بناء تقاليد أدبية ونقدية فى ضوء انقطاع الصلة بيننا وبين «الآثار الأدبية والكتب اللغوية المتقادمة»؟ وكيف يمكن الاطمئنان إلى القول بأن «لغة الآثار الأدبية والكتب المتقادمة لا تمثل لغة المجموعة فى شئ»؟ وإذا كان الحال كذلك فكيف تكونت لغة المجموعة هذه؟ أليست «لغة المجموعة» - فى أحسن الأحوال - صيغة مطورة عن اللغة «الأم»؛ تلك اللغة التى تختزنها «الآثار الأدبية والكتب اللغوية»؟ إن مدلول عبارات المؤلف التى اقتبستها - فى ضوء ما أثرته حولها من تساؤلات - يصبح بالنسبة لى معمى تماما!

وإذ يأخذ هذا الفصل مداه، يقدم المؤلف تعريفا لمنهجه «الأسلوبى» قد لا يتسق تماما الاتساق مع ما قدمه فى الفصلين السابقين من كلام نظرى متشعب طويل. هنا يجهد المؤلف فى محاولة لإيجاد صيغة «أسلوبية - نفسية» تجعل القارئ يتأرجح فى جو من الاحتمالات والظنون. يقول: «فالعامل الأسلوبى يدور على تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا، فإذا عاينا وسائل التعبير الحاملة للشحن الوجدانية، انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء، فتكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوى المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهنى» (ص ٤٥). ومن جديد أتساءل: كيف يتأتى «تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا»؟ وهل يمكن أن يتم ذلك دون دراسة النظام اللغوى الذى يفضى إلى معرفة هذا «الشحن»؟ يبدو لى أن «التحليل اللغوى» مرحلة سابقة على كل مرحلة سواها للتعرف على مثل هذا «الشحن العاطفى». وما دامت ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم مرهونة - فى عبارة المؤلف - بقوله «عند تعبيره عما يفكر فيه» فقد أصبح لازما أن الوصول إلى أية حقيقة نفسية أو عاطفية مشروط بفحص

فى النقد الأدبى

«التعبير» الذى يفضى إلى هذه الحقيقة . وكان الأولى – أن تكون «لسانية – نفسية» لا «نفسية – لسانية»؛ وذلك لأننا نتجة من «اللسانيات» فى طريقنا إلى معرفة «الشحن العاطفى» لا العكس!

إن المؤلف يعود فى هذا الفصل إلى تقديم تعريف للأسلوبية ولكنه يفعل ذلك فى ضوء بعض المفاهيم «التقليدية» التى لا يمكن التسليم بها من مثل مفهوم «المفعول الطبيعى» الذى يجعله – مثلا – يربط بين صيغة التصغير وبين معنى التحقير والاستخفاف، وبين صيغة المبالغة ومعنى التهويل والتعظيم والتكثير، ومثل مفهوم أن معانى الكلمات مشتقة من أصواتها، أو أن طول الكلمات وقصرها يومئ إلى معانيها. ولا يخفى أن مثل هذه الأفكار – التى تردت كثيرا فى النقد العربى قديمه وحديثه – لا تفضى إلى كبير فائدة، وهى من الناحية الوصفية الواقعية مردودة. وكيف تكون صحيحة وهى تفترض الثبات فى نص لغوى تتغير ألوان السياق فيه تركيبيا، واجتماعيا، وعاطفيا؟

وفى إشارة مثيرة للدهشة ينحى المؤلف باللائمة على مؤرخى الأدب لأنهم «حادوا عن جوهر العمل الأدبى لما أهملوا الإجابة عن السؤال الأول: لماذا كتب الأثر؟ وإلى أى مدى يرتبط الأثر بنفسية صاحبه؟ (ص ٤٦). وأقول: حقا إن مؤرخى الأدب حادوا عن جوهر الأدب، ولكن لا لأنهم لم يدققوا قضية ارتباط الأدب بنفسية صاحبة، وإنما لأنهم – بالأحرى – لم يقدورا الأدب حق قدره؟ إذ لم ينظروا إليه بصفته ذاتا مستقلة، لها خصائصها الذاتية «الفاعلة» فى الحياة؛ الأمر الذى جعلهم يعاملونه على أنه قوة تابعة للقوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فتحول فى مناهج دراستهم إلى صدى باهت فى حين أنه – على الحقيقة – صوت أصيل موجه.

هكذا تبدو فكرة ربط الأثر الأدبى «بنفسية صاحبه» قلقة جدا فى الكتاب، وبخاصة فى سياق الفكرة الأخرى التى يشايعها المؤلف، وهى التى تفترض للأدب كيانا فريدا موضوعيا (لغويا بطبيعة الحال). يقول: «إن علينا أن ننطلق من الأثر الفنى الملموس لا من بعض الآراء القبلىة الخارجة عنه حتى نستخرج منه حاجتنا فى النقد». (وأقول: إذا كنا سنستخرج منه» حاجتنا فى النقد فما الذى يجعلنا نلجأ إلى تحديد مدى ارتباطه بنفسية صاحبه؟ أليس البحث عن نفسية صاحبه فى فكرة «قبلىة»؟) «وذلك لأن كل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره. وفى ذلك اعتراض على التاريخ الأدبى الوضعى الذى يصنف أهله الآثار الأدبىة إلى مدارس منها الرومنسىة ومنها الكلاسىكىة. فكل أثر فنى يشكل وحدة يجسم فىها فكرة المؤلف مبدأ التماسك الداخلى بفعل القاسم المشترك لكل الجزئيات الى يحركها» (ص ٤٧/٤٨).

ويفضى كل ذلك بالمؤلف إلى فكرة طرىفة (ولكنها ساذجة!) شبيهة بفكرة «الباحث – والمرشد اللغوى» فى «مسح» اللهجات. يقول: «إن البحث الموضوعى يقتضى ألا ينطلق المحلل الأسلوبى من النص مباشرة»، (وأقول: ألم يقل من قبل إن علينا أن «ننطلق» من الأثر الفنى الملموس«؟)، «وإنما ينطلق من الأحكام التى يبدىها القارئ حوله» (وأقول: لم يقل لنا أى قارئ! «ولذلك تعين اعتماد قارئ مخبر» (وأقول: لم يحدد المؤلف لنا صفة واحدة من صفات هذا «القارئ – المخبر»؟) «يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبى يجمع المحلل كل ما يطلقه له من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات تبحث عن منبهات كامنة فى مظان النص. ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتبارية فى نشأتها هو عمل موضوعى وهو عمل المحلل الأسلوبى الذى لا يهتم ألبتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية» (ص ٥١).

وفى غمرة تأكده على موضوعية التفكير الأسلوبى الذى «يقصر نفسه على النص فى حد ذاته بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية» (ص ٥١)، ينسى - إلى حين - ما قال به قبلا من وجوب ربط العمل بنفسية صاحبه. وعنده أن «الأسلوبية» يمكن أن «تعايش» مع «اللسانيات»، ولكنها لا يمكن أن «تعايش» مع البلاغة، وذلك لأنه يفرض أن الأسلوبية تقوم على أنقاض البلاغة. وهو إذ يتحدث عن علم الأسلوب يستخدم عبارات «جاهزة» مُعدة شبيهة بلغة «اللافتات»، و«الشعارات»؛ تشى - فى ظاهرها - بأنها حاسمة ونهائية، ولكنها - عند التحقيق - غامضة وغير محددة! وبعض هذه العبارات منسوب إلى «فونتناى» و«بيفرن»، وبعضها غير منسوب، ولا يزال كذلك حتى يستشهد بالعبارة المشهورة التى تقول إن الأسلوب هو الشخص ذاته (ص ٥٥)، منتهيا إلى أن الأسلوب «بصمات» تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التى لا تمحى» (ص ٥٦).

ويعود المؤلف - فى غير نسق ظاهر - إلى المقارنة بين البلاغة والأسلوبية، فيعلن أن نظرة البلاغة «معيارية» فى حين أن نظرة الأسلوبية «وصفية»، وينشئ فى ذلك عبارات قاطعة (كان قد ردد كثيرا منها فى كتابه القديم - نسيبا - «الأسلوبية والأسلوب» - فى تعريف الأسلوب؛ وهى عبارات تتدرج من الوضوح النسبى إلى الغموض «شبه» المطلق. يقول: «وإذا كان الأسلوب كإمنا فى المفاجأة فإن المفاجأة تكمن فى تولد اللامنتظر من المنتظر» (ص ٥٨). ويختم هذا الفصل بعبارة مفيدة تقول: «إن الدراسة اللسانية ما إن تكسب نفسها فى خدمة الأدب حتى تستحيل أسلوبية» (ص ٦٠).

وتتجلى فتى بداية الفصل الرابع - وعنوانه: «التضافر الأسلوبى وإبداعية الشعر - نموذج «ولد الهدى» - مشكلة «زرع» بحث مستقل ليكون فصلا من

كتاب، كما تتجلى فى توطئته الطويلة مشكلة إطلاق الكلمات والعبارات إطلاقاً، وتسميتها «مصطلحات». ولن أزيد فى التعليق على المسألة الأولى على ما قلته فى صدر هذا المقال، كما لن أزيد فى التعليق على المسألة الثانية على ما قلته عنها فى مقال سابق لى (انظر مجلة «فصول» - المجلد الرابع - العدد الثالث ص ٢٢١/٢٢٢). يقول المؤلف: «لذلك نصطلح» (ص ٧٢) (وأقول: من هم هؤلاء المعبر عنهم بكلمة «نصطلح»؟ هل هو المؤلف؟ أو جماعة الأسلوبيين؟ أو من؟ ثم: متى وكيف تم هذا الاصطلاح؟). ويقول: إن هذا النمط من العمل التطبيقى سنطلق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر» (ص ٧٣). ويقول: «فلنسمها أسلوبية السياق» أو «فلنسمها أسلوبية الأثر». ويعود فيطلق على النمط الأول: «أسلوبية الوقائع» (٧٦). وعلى الآخر «أسلوبية الظواهر»، ثم يعود من جديد - فيطلق على الأول «أسلوبية النماذج» (٧٧)، وعلى الآخر «أسلوبية النص». وهكذا يغرق القارئ فى بحر من «المصطلحات! أو يزيد البحر المضطرب اضطراباً، ويلف الغموض المجال كله مع أن الأصل فى المصطلح أن يوضح الغامض، ويزيد من وضوح الواضح!.

ويثبت المؤلف فى صدر هذا الفصل الرابع نص قصيدة «ولد الهدى» كاملاً، وهذا أمر مفيد جداً، ويتلو النص حديث نظرى عام يفضى إلى حديث آخر نظرى طويل متصل بالنص. وإذا كان يعيب الحديث الأول أنه يكاد يكون إعادة لما سبق فى فصول أخرى من الكتاب، فإنه يعيب الحديث الآخر أنه يستبدل بالتحليل النصى «الموضعى» الملاحظات الذهنية، ويضع النتائج فى «رموز جبرية» لا فى تراكيب لغوية». وأسأل: كيف يكون مفيداً ومقنعاً أن نتخذ (نحن نقاد الأدب) علم الجبر طريقاً إلى «إضاءة» النص الأدبى (وهو واقع لغوى - أو تراه غير ذلك!)؟ وما الذى تقدمه الرموز الآتية فى شرح:

ولد الهدى فالكائنات ضاء وفم الزمان تبسم وثناء
..... الخ؟.

أ × ب × ج × د / أ ب + ب ج + ج د / د ب + ب أ + أ ج / س ص +
س ص / ع د + ع د ؟ (ص ٧٨).

ما الذى أقرببه هنا إلى ذهن القارئ بالرموز الجبرية؟ ولئن أقرب؟ إننا لا نريد أن نجعل من النقد الأدبى رموزا حسابية، وإنما نريد أن نجعل منه علما لإضاءة «الرموز» اللغوية، وإلا فسيصبح «مضنونا به على غير أهله»، ويصبح ترفا ذهنيا لا يحتمل. وكلمات «التفاصيل»، «التداخل»، «التراكيب»، «التضافر»، التى يستخدمها المؤلف، ليست بكاشفة - فى حد ذاتها - عن شىء؛ فما الذى يمكن أن تكشف عنه الرموز الجبرية؟ ولو أنصف المؤلف لاستبدل بها على الفور التحليل اللغوى الكاشف!

يقيم المؤلف فى هذا الفصل تناوله لقصيدة «ولد الهدى» على «معايير» أربعة:

- معيار التفاصيل.

- معيار المضامين.

- معيار القنوات

- معيار البنى النحوية (ص ٧٩).

وتعج الصفحات - من جديد - بما يسميه المؤلف «مصطلحات» من مثل «الجهاز المرجعى»، «التشابك المفهومى»، و«التضافر الأسلوبى»، كما تعج بالرموز والجداول. ولكننا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة، وما الذى يحصل عليه القارئ - مثلا - من النص الطويل التالى أكثر مما قد

يحصل عليه من كلام النقد التقليدى عن «مضمون الشعر» أو «المعانى الشعرية»؟
«فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعرى رأينا أن ما يتصل بالرسول
محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح)، وما يتصل بالدين الإسلامى يجسم الرسالة،
وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه. من المعلوم أن للمضمون
الشعرى دلالة، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوميا، غير أن المرجع المفهومى يكتسب
مضمونا هو غير المضمون الشعرى.. فالمرسل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى هو -
كما نعلم - أحمد شوقى، والمرسل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى هو الرسول
محمد، ولكن المرسل إليه فى كلا الجهازين هو واحد إذ هو المتلقى مطلقا سواء
أسلم بالرسالة المحمدية، أم لم يسلم، وسواء أتلقن الشعر أم لم يتلقنه»
(ص ٨٠ / ٨١). ولا أريد أن أناقش مدى صحة هذا الكلام - وبخاصة فى
العبارات الأخيرة منه وسأفترض أنه كله صحيح. لكن، هل يحتاج الأمر - حقا -
إلى كل هذه «المعاظلة» (وليست الكلمة من عندى، وإنما هى من الكلمات التى
يستعملها المؤلف كثيرا فى الكتاب، ولكن بمعنى خاص به)؟ وألم يكن من الممكن
لناقد تقليدى - من الذين يستدرك المؤلف على منهجهم بكتابه هذا أن يعبر عما
قصد إليه المؤلف هنا بعبارة أوضح وأكثر اختصارا؟ وهل نحن نهدف إلى تدليل
سبل العلم، أو إلى جعلها أكثر وعورة؟

وإذ يمضى هذا الفصل الرابع إلى غايته يطلع فيه مزيد من العبارات الغامضة،
كعبارة: «ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا» (ص ٨٢)، وهنا يصبح القارئ
فى حيرة من أمر «النقد» وأمر «الحدائث». لقد قرر المؤلف فى فصل سابق
أن «حدائث» النقد تتحقق بأن يصبح هو نفسه «إبداعا»، فهل مبلغ «الإبداع» أن
تتحول لغة النقد إلى رموز جبرية، أو إلى عبارات كالعبارة السابقة؟ إنه لمن المفيد
طرح «استفتاء» - يجيب فيه القراء العرب - من القارئ العام إلى القارئ المثقف

إلى القارئ المتخصص عن نسبة ما يصل إليهم من معنى مثل هذا الطريقة فى النقد، وعن نسبة ما يكشف لهم من عالم النص الأدبى نتيجة استخدام هذه الطريقة؛ فمثل هذا «الاستفتاء» ضرورى لوضع كل النقط على كل الحروف، وللحيلولة دون تبديد المزيد من جهد الدارسين العرب المجتهدين.

وليست الأعدار التى قدمها المؤلف لعدم تغلغله فى طبيعة النسيج الشعرى للنص الذى يتناوله فى هذا الفصل بعمدرة، وما ذكره فى هذا الصدد مردود عليه بأن المنهج – أى منهج! – إذا لم يكشف عن نفسه كاملا، وواضحا، وجسورا، ومتوهجا، فقد قصر فى واجبه نحو نفسه، ونحو القارئ. يقول: «يستوقف الباحث الأسلوبى فى هذا المقام جملة من الخصائص المتوافقة مع مبدأ التضافر نكتفى بالإلماح إليها» (وأقول: لماذا نكتفى فى هذا الأمر الجوهرى بالإلماح؟ ولأى هدف أبعد نوفر الوقت والجهد؟ للرموز الجبرية أم للإحصائيات الحسابية؟ إن القارئ هنا يخذل عند النقطة التى ينتظرها بفارغ الصبر) «دون استفراغ لمقوماتها الأسلوبية» وأقول: إن استفراغ المقومات الأسلوبية – على حد تعبير المؤلف – لهو الأولى فى هذا المقام بالرعاية من أى اعتبار آخر عداه، هذا إذا كان المؤلف وفيا لمنهجه الذى قدمه طواعية، وتصدى للتبشير به، مفضلا إياه على كل منهج سواه) «لأن غايتنا الأولية فى هذا المقام هى إيضاح مبدأ «النموذج» فى حد ذاته بغية الإقناع بفعاليته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعى فى هذا السياق المخصوص» (وأقول: إن الإقناع بفعالية النموذج التحليلية لها طريق مقنع واحد ليس غير، هو «استقصاء مردوده النوعى فى سياق مخصص») «ذلك أن عملنا هذا وإن بدا على نهج الشرح التطبيقى – فإنه خادم للمنطق النظرى إذ يرمى إلى إرساء أسس «أسلوبية النماذج» كما أسلفنا» (وأقول: إنه لا يرسى أسس «أسلوبية النماذج» كالتحليل المستقصى للنماذج ذاتها، وإلا بقى الأساس مخلخلا لا ينهض

علفه بناء متفن) - النص فى ص ٨٣.

إن منهج التناول إذ يقترب من النص، وىجرى علفه تحللات «موضعية»، ىكون له من الوقع والأثر ما لا ىكون له إذ ىستغرق فى أمور «تنظرفية». والمحك الذى ىنبغى أن تختبر علفه «الفعلالة» العظمى للمنهج الجفد هو مقارنته بمنهج آخر عند نقطة «تطفقفة» بعفنها. وأنا لا أزعم - مثلاً - أن مبحث «الالتفات» قد استوفى فى البلاغة التقلفدفة بمثل ما استوفى به فى كلام المؤلف على «الانتقال من قناة من قنوات الأداء إلى قناة أخرى». وكان علفه (وقد استخدم مصطلح «الالتفات» فى بعض المراحل) أن ىرفنا - على سبفل الحصر - النقاط التى تحسم الموقف لصالح المنهج الجفد (ولكنه لم ىفعل!)؛ ىقول: «أول الحقول الخصففة فى بحث خاصفة التضافر واستنباط مستنداتها التشفكففة تحلیل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائفة إلى أخرى، وهى مواضع من «الالتفات» تنشأ ففها علاقة وشفجة بفن تسخفر الأدوات اللغوفة، وتصرف الطاقات الإبداعفة، على منازل القول الشعرف، فهذا العمل كففل باستخراج عقد التضافر التى هى «قفلات» المفاصل تشبه «المرافق» فهى كصفائر توزفح الأجزاء فى حنافا الكل المتكفل» (ص ٨٣).

لقد وصف المؤلف قصفدة «ولد الهدى» منذ بداة هدا الفصل بأنها «رائعة ولد الهدى»، ثم تناولها بمنهجه الصارم، وقد أوقعه ذلك - أحياناً - فى ضائقة حقففة؛ فحفن لم تف القصفدة - فى بعض جوانبها - بمتطلبات منهجه الصارم راح ىلمس المسوغات لما ىند عن القاعدة؛ فهذا بفت لا ىجد له مكانا فى السفاق المتسق فىقول عنه إنه «واسطة العقد بفن أطراف متناظرة» (ص ٨٨)، وهذا بفت ىعد خروجه عن الأطراد «من بدائع التضافر» (ص ٩٠)، وهكذا! وقد ىتحول المنهج بذلك إلى أداة تبررففة فى ىد الناقد؛ الأمر الذى ىتناقض مع طفبعته ذاتها؛ تلك الطفبعة التى

قررها المؤلف فى الفصول الأولى من الكتاب . والمؤلف نفسه يحس أن منهج تناوله قد يبلغ حدا «يزعج الشعر وأهل الشعر» (ص ٩٢) - وهل لى أن أقول أيضا: يزعج النقد وأهل النقد؟ - وذلك حين يتحول تحليل الإبداع الشعرى إلى معادلة جبرية تقول:

$$\text{أس ٢} + \text{ب س} + \text{ج د} = \text{.}$$

حقا، هل يفيد ساكن المنزل شيئا أن يعلم نوع النسب والأبعاد التى يقوم عليها منزله؟ أو أن الذى يفيد أنه يقيم فيه على نحو مريح، ويتحرك فيه على نحو مريح، ويحس - من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه - أنه يفى بحاجاته؟

لا شبهة عندى فى أن وضوح لغة النقد الأدبى هو جوهره، وذلك لأنه سر نجاحه؛ إذ سر نجاحه نفاذه إلى عقول الآخرين ونفوسهم. وحين تصبح هذه اللغة غامضة على أمثالى (من يدعون التخصص فى النقد الأدبى) يكون ثمة خلل ما، فى مكان ما، يحتاج إلى إصلاح. وهب أن الخلل حاصل فى أذهان القراء، من أمثالى، فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئا؛ وما نفع مغن بلغ من الخدق حدا جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه؟! يقول المؤلف (وأقول: أرجو أن تجهد معى لتفهم مرامى هذا الكلام!): «وحيث بينا أن المقطع بجملته (٢٥ - ٩٣) قد كان ثمرة تحفز تصاعدى (٧ - ٧ - ١٠ - ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعرى فجاء الإيقاع الإبداعى فيه بالغاً تماماً فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت فى صلبه فترقى الإلهام الفنى على مدى آيات خمسة (٢٥ - ٢٩) ثم تحفز الإيحاء الإبداعى فتوترت أنغامه وتفجرت صياغاته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجارى إلا بعد أن أكمل حلقة دائرية أفرزت ١٤ بيتا هى رأس المحور، وذروة السنم، بل هى القمة وقد تضاعفت فتضاعفت وجئ بها لوحة

للفظ الشعرى الناھل من معین أهل «الھضرة» (ص ۹۳ | ۹۴).

ومع ذلك كله یجئ ختام هذا الفصل - ومو ضوعه تحلیل نحوى لبعض الأبنیه فى القصیده - صافیا، دالاً على ذهن نشط. وهو یظل كذلك ما بقیت لغته واضحة، فإذا شابها الغموض (وهذا یحدث أحياناً) قل أثرها المفید بمقدار ما یشوبها من غموض (انظر من ص ۹۳ إلى آخر الفصل).

ویرعود المؤلف فى الفصل الخامس - وعنوانه: «الأدب العربى ومفولة الأجناس الأدبیه» - نموذج السیره الذاتیه فى كتاب «الأيام» - إلى شرح منهجه النقدى، وذلك فى حدیث طویل یتغرق قرابة نصف الفصل، وهذا یكشف - من جدید - عیب الأبحاث المستقلة حین تجمع فى هيئة كتاب دون إجراء التعدیلات الضرورية التى یحتمها «منطق» الكتاب. وفى غضون الحدیث النظرى یقدم المؤلف - من جدید أيضاً - منهج التناول الذى یرتضیه، وهو منهج «علم النفس اللغوى» الذى یختلف - عنده - عن منهج «النقد النفسى». یقول: «أما ما ندعو إلیه فإنه ینطلق من نص الخطاب الأدبى ویرعود إلیه بعد أن یكون قد طاف مستكشفاً صاحب النص من حیث هو محصلة نفسیه واجتماعیه لیست فى منأى من الخاصرات الاقتصادية والسیاسیه» (ص ۱۰۶). وكذلك یشغله تحدید «الجنس الأدبى» لكتاب «الأيام»، مستعرضاً للوصول إلى ذلك مناهج الدرس الأدبى عند العرب المحدثین، ومصنفا التراث الأدبى، وهو ما یزان كذلك حتى یتقر - بعد عناء! - على إدراج الكتاب تحت فن «السیره الذاتیه». وهو یجتزئ من الكتاب ما یدعم به منهجه، ولكن الحدیث یفضى به إلى نوع من النتائج «التشویمیة» التى لا تبعث الطمأنینه فى نفس القارئ؛ ذلك القارئ الذى یصبو إلى أن یكون النقد الأدبى كياناً صلباً یعتمد على حقائق لغویه - أو حتى «نفسیه» - یقینیه. وكيف تطمئن النفس - مثلاً - إلى

أن صفر الصاد يجلب إليها لونا متموجا «داكنا» على حين أن صفر السين يجلب إليها لونا «فاقعا مسترخيا»؟ فأى نقد «أدبى» «منهجى» هذا؟! يقول المؤلف: «فجاء اللفظ متموجا كتموج الألوان على ريشة الفنان الراسم: داكنا فى الاستعلاء الصفرى مع (صاحبنا) ففاقعا مسترخيا مع صفر (المقسم والنفس والسعادة) (ص ١٢٦/١٢٧).

ثم يقنعنى هذا الفصل بأن ما فيه من تحليل «نفسى لغوى» يتجاوز كثيرا حدود ما هو معروف من جعل «النص الأدبى» «وثيقة نفسية»، ولم يقنعنى — كذلك — بأن ثمة فروقا جوهرية بين «علم النفس اللغوى»، و«علم النفس الأدبى» تجعل من الأول «منهجيا جديدا». ومع ذلك — وكالعادة! — جاءت العبارة الخاتمة للفصل عبارة جميلة جدا، كما جاءت «البيولوجرافيا» الملحقة بالكتاب مفيدة جدا. تقول الكلمات الختامية: «أفلا يكون منتهى الإبداع أنه كان يكتب الأدب وفى أدبه النقد، ويكتب النقد وصياغة نقده أدب، فلما كتب الأيام التقت الجداول على مصب أزاح الحدود وهتك الحواجز فامتزجت الأجناس فجاءت «الأيام» ثوبها السيرة وقوامها الأدب ومهجتها النقد وأما لفظها فمن صياغة الشعر» (ص ١٣٤).

إن كتاب «النقد والحداثة — مع دليل بينوجرافى» لعبد السلام المسدى ضرورة حديثة لفكر صاحبه الذى يعتنقه، ويدافع عنه بجرأة واستبسال. وأتوقع أن يكون حلقة فى حلقات إنتاجه المستمر. لقد أعطانا تاريخ ميلاده على أحد أغلفة كتبه — ١٩٤٥ — فبث فى النفس الأمل بأن أمامه مضمارا طويلا واسعا، يعمق فيه الضحل، ويوسع الضيق، ويوضح الغامض؛ ذلك أن حاجة النقد العربى الحديث إلى جهود أمثاله حاجة ملحة، وجلاء الصدا المتراكم عن «منهج الدرس الأدبى الحديث» منوط به وبأمثاله من العاملين الجادين.

قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج تناول بتحمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد، وقد يكون هذا مفيداً لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه؛ ومن هنا فإن حماسة عبد السلام المسدى البالغة لاتباعه أمر طبيعى، ومفهوم، ومقدر. وينبغى أن نتذكر - أيضاً - أن هذا كان الحال نفسه حين تصدى طه حسين لمنهج الدرس الأدبى التى كانت سائدة على عهده، وبشر بمنهجه «الجديد»، وحين تصدى العقاد والمازنى لتصحيح المفاهيم، بل «لتحطيم الأصنام» - على حد قولهما فى «الديوان» - وإرساء قواعد المفهوم الجديد لمعنى الشعر على منهج التفكير «الرومانسى»! وقد يكون من الملائم حين تتجاوزنا «المناهج» ذات اليمين، وذات الشمال، فى أمر «القدم» و«الحدائة»، أن نعيد إلى الأذهان العبارات الآتية التى وردت فى كتاب «الشعر والشعراء» لابن قتيبة: «ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلا حظهم، ووفرت عليه حقه. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً فى عصره.. . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ثم صار هؤلاء قدماء ببعده العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا.. . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أوفاعله، ولا حدائة سنه، كما أن الردى إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه».



بناء الرواية^(١)

ما أكثر الأعمال التى كتبت عن روايات نجيب محفوظ، وما أقل القدر المفيد من هذه الأعمال. وكتاب سيزا قاسم: «بناء الرواية»: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ»، يحسب - بالقطع - فى هذا القدر القليل المفيد. وقد جهدت الباحثة - فى مدخل الكتاب - مستعرضة مفاهيم «الأدب المقارن» حتى وجدت لنفسها صيغة معتمدة من صيغه فاستقرت عليها، وهى - كما قدمتها للقارئ - «دراسة الأعمال نفسها: أوجه الشبه التى يمكن أن تلمس [لعلها: تلمس!] فى عملين أدبيين (أو أكثر) ينتميان إلى أديين قوميين مختلفين (أو أكثر)، وهذا التشابه قد يكون فى الموضوع أو «التيمة» أو القوالب والأشكال أو الصور أو الرموز... الخ. وهذه الزاوية تدخل فى صميم النقد الأدبى، ونسميها - إذا تناولت عملين (أو أكثر) ينتميان إلى أديين قوميين مختلفين - نقدا مقارنا (ص ٩).

وتكون المؤلفة - باتباعها هذا المفهوم للأدب المقاون - قد جنبت القارئ الملل المترتب على قراءة تفاصيل مرهقة عن الصلات التاريخية بين الآداب والمؤلفين والوسطاء... الخ - وذلك آفة الحديث فى «الأدب المقارن» لدينا - كما تكون قد فتحت لنفسها نافذة واسعة على الأعمال الإبداعية ذاتها، وأعدت الأمر إلى نصابه المفيد - فى هذا المجال - بالتركيز على النص الأدبى، وتحليله، وإضاءته، وتلك مهمة الدرس الأدبى الصحيحة - كانت ولا تزال.

(١) كتاب سيزا قاسم .

كذلك اختارت المؤلفة - طائعة مختارة - المنهج «البنوى»، وعبرت - فى مدخل الكتاب - عن سبب هذا الاختيار بقولها: «وفى ضوء التزامنا بالدراسة النقدية التطبيقية كان لابد لنا أن نستند إلى المنهج البنائى حيث أن [كذا والصواب إن] السمات التى نريد أن نرصدها بين الأعمال موضع الدراسة هى سمات تتعلق بالشكل والبناء» (ص ١١). ولا خلاف على أن المؤلفة حرة، تختار من مناهج تناول ما تشاء، والعبرة - بالطبع - بمدى فعالية المنهج الذى تختاره، وتحقيقه النتائج المتوخاة من اختياره.

وقد ظهر أثر الولوع «بهندسة» البنويين أول ما ظهر فى «تصميم» الكتاب ذاته؛ فجاء «محكم الصنع»؛ له «بداية» (يمثلها «المدخل» - حوالى عشر صفحات)، ويمثلها «التقديم» (حوالى ثمانى صفحات) وله «وسط» (ويمثله جسم الكتاب الرئيسى الذى يقع فى ثلاثة فصول. عناوينها على التوالى: «بناء الزمان الروائى»، «بناء المكان الروائى»، «بناء المنظور الروائى» - ونفع ثلاثتها فى مائة وأربعين صفحة) وله «نهاية» (تمثلها الخاتمة والصادر والمراجع - حوالى أربع عشرة صفحة). وليس سرا أن هذا البحث هو الذى حصلت به سببا تقاسم على درجة الدكتوراه، وكان من المفيد أن يشار إلى هذا صراحة لا ضمنا كما فعلت المؤلفة!

ومن الطبيعى - كذلك - أن تستخدم المؤلفة حريتها المطلقة فى اختيار «المادة» التى تجرى عليها تطبيق المنهج، ولم تكن مضطرة إلى «تبرير» اختيارها «ثلاثية» ليجب محفوظ. ولكنها - وقد ألزمت نفسها ما لا يلزم - وقعت فى «محذور» الحكم الذى أعلنت - فى التقديم - أنها لم تعن به «فى أى موضع» (ص ٢١). لقد رأت نفسها - ولا أدرى لماذا - محتاجة إلى ذكر العبارة «الحكمية» التالية فى «تبرير» هذا الاختيار: «فاحترنا ثلاثية ليجب محفوظ لأنها تعتبر من أفضل الأعمال

الروائية التى كتبت فى أدبنا الحديث وأكملها بناء» (ص ١٧). كذلك وجدت نفسها محتاجة إلى «تبرير» اختيار أعمال معينة من بلزاك وفلوبير: «باعتبارهما صاحباً [كذا والصحيح صاحبى] الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية فى أزهى صورها وأكملها . . . ولتتمكن من أن تكون دراستنا نصية محددة فقد اخترنا «أوجيبى جرانديه» لبلزاك . . . و«مدام بوفارى» لفلوبير. ولما كانت المدرسة الطبيعية هى إحدى روافد الواقعية فقد اخترنا روايتى «المطرقة» و«الفريسة» لزولا . . .» (ص ١٩). إلى هنا يمكن أن تكون القصة محكمة، ولكن المؤلفة - نتيجة لعبارة صرح بها نجيب محفوظ - أضافت ثلاثية جلزورذى «الفورسايت ساجا». وهنا بدأت «الهندسة المحكمة» تتداعى فى بعض جوانبها، فاتحة الباب - كما هو الحال - إلى إدخال مادة واسعة أخرى إلى مجال المقارنة، وذلك من أجل تحقيق نوع آخر من «الواقعية» مترتب على أن أعمال نجيب محفوظ قد نهلت - فى الواقع - من كل نبع تفجر فى مجال الرواية منذ «الرواية الواقعية الأوربية». وهكذا وجدنا المادة تتسع - بصفة حتمية - لتشمل أعمال «بروست»، و«فرجينيا وولف»، و«جيمس حويس»!

فى الجسم الأساس للكتاب («الوسط»: صفحات ٢٦/١٦٨) تتجلى المعرفة الواسعة للمؤلفة بالمادة النقدية النظرية فى اللغتين الفرنسية والإنجليزية، كما تتجلى معرفتها المؤكدة بمادة البحث «الإبداعية» فى لغاتها الأصلية. وبذلك يكتسب الكتاب - منذ الوهلة الأولى - ثقة القارئ، ويجذب اهتمامه، دون إعلان فج، أو تباه بالمعرفة، وإذا كانت المؤلفة قد حجزت نفسها طويلاً عند المعلومات النظرية (انظر ص ٢٦ وما بعدها فى مفتاح الفصل الأول، وص ٧٤ وما بعدها فى مفتاح الفصل الثانى، وص ١٣٠ وما بعدها فى مفتاح الفصل الثالث)، وإذا كانت قد ضيقت على نفسها بتطبيق نظرية فلان بعين على مادة الدراسة (انظر بصفة خاصة تطبيقها

نظرية «جيرار جينيت» فى الزمن ص ٢٧ وما بعدها، ونظريات أو سبنسكى فى المنظور القصصى ص ١٣١ وما بعدها). إذا كانت قد فعلت ذلك فإنها كشفت عن قدرتها الخاصة حين خلصت إلى التعامل مع النصوص الروائية، على إقناع القارئ، وجذب اهتمامه، على نحو يفوق قدرتها على العمل من خلال نظريات الآخرين.

والحق أنه فى كل حالة حصرت المؤلفة نفسها فيها فى دائرة الآخرين ظلمت نفسها، وفى كل حالة تركت لنفسها حرية العمل، مستجيبة لطبيعتها الخاصة، وفكرها الخاص، كشفت عن قدرة خاصة على النظر الصحيح. وأقول - على سبيل المثال - ما قيمة القوائم المرهقة التى استخرجتها من وصف «القاعة» فى رواية أوجينى جرانديه لبلزاك (ص ٥٩)، أو ما قيمة تلخيص آراء أو سبنسكى فى «البوليفونية الأيديولوجية» (ص ١٣٥/١٣٦) إلى جوار قيمة نظراتها الخاصة فى تفسير «الحركة الدائرية» فى الثلاثية، بربط الزواج بالصيف (الخصب) وربط الثورة بالربيع (تجدد الحياة) (ص ٥٠/٥١).

ويترتب على هذا أن المؤلفة حين تضع نفسها فى إطار «شبه حديدي» من نظام «البنىوية وهندستها» يتحول مجهودها - بطريقة حتمية - من «تحليل» المادة إلى فهرستها و «تبويبها». ونظرة إلى «الخطوط»، و «الديا جرامات»، و «الجداول»، و «الإحصائيات»، و «القوائم» - وهى تحتل فى الكتاب ما يزيد على الثلاثين موضعا - وطغيانها على «الاقباسات» النصية التى ينبغى أن يكون لها الغلبة المطلقة - يرينا أن المؤلفة استجابت إلى «حرفية» المنهج فى أحيان كان عليها فيها أن تستجيب إلى «روحه». وكان عليها - وقد خرجت من «غاية» التأثير والتأثر، والأسباب والمسببات، والعلاقات التاريخية، وما أشبه، إلى تيار التحليل النصى -

أن تخرج من «قوائم» و«إحصائيات» البنيويين إلى فحص النصوص المستندة إلى البصر النقدى الأصيل بتركيب العمل الأدبى. وهذا أمر – تعلم سيزا قاسم قبل غيرها بحكم معرفتها الواسعة – أعز من أن يكشف عنه فى «إحصائية» أو «دياجرام».

حقا لقد أشارت المؤلفة (١٨) إلى أن ما يعينها هو «الأساليب» و«الأنية» وأن الذى تناقشه هو «ظهور شكل أدبى جديد لانتشار أفكار جديدة فى نواحي الحياة المختلفة». ولكن الأساليب والأنية لا يمكن أن يحاط بها بمعزل عن رؤيتها وهى «فى حالة عمل»، أى بمعزل عما تفضى إليه من القيم الذهنية والروحية.

وكما ظلمت سيزا قاسم نفسها – أحيانا – باستخدام منهج البنيويين – ظلمت نجيب محفوظ – أحيانا كثيرة – بالمقارنة التى عقدتها بينه وبين «الواقعيين». لقد رأى القارئ – وبخاصة فى الفصل الثانى من الكتاب – نوعا من «الحتمية النقدية» التى تجعله يتوقع أن تكون كفة الواقعيين الأوربيين هى «الراجحة» وكفة نجيب محفوظ هى «المرجوحة» وذلك فى كل مرة تعقد فيها المقارنة بين واحد منهم وبينه ولم تخلف المؤلفة توقع القارئ هذا سوى مرة – أو مرتين – وذلك قرب نهاية الفصل، حين وضعت جلزورذى ونجيب محفوظ فى كفة واحدة (ص ١٢١)، وحين انصفت الطرفين فى موضوع «انفتاح» المكان فى «الحرب والسلام» و«انغلاقه» فى «الثلاثية» (ص ١٢٣). وقد وصل الأمر أحيانا إلى حد «محاسبة» نجيب محفوظ على أشياء لم يفعلها – مع أن منهج التناول فى الأصل «وصفى» «لا تقينى» – فشالت كفته لأنه لم يستخدم «المصطلحات الفنية» فى الوصف، ولأنه لم يحفل كثيرا بوصف «الأشياء» من «المآدب»، و«أدوات الأكل»، و«تفاصيل معالم المدينة»، و«الطبيعة»... الخ.

إن وضع كاتب هو - باعتراف الجميع وبطبيعة الحال - مستفيد من كل التطورات الروائية التى جددت بعد «الواقعيين»، وهو - بتعبير سيزا قاسم - «متفق معهم فى الوصف حيناً ومختلف عنهم حيناً آخر» (ص ٨٤) «إلى درجة تخلع على رواياته سمات واقعيين - لهم فلسفتهم الخاصة فى الوصف والبناء - وهى فلسفة محكمة بوضعهم التاريخى والفكرى - ثم محاسبته على هذا الأساس لأمر يخل بمعنى «المقارنة الأدبية». ونحن نجد أنفسنا - نتيجة لذلك - فى موقف قلق: لكأننا نقول إن نجيب محفوظ واقعى (وإلا فما معنى عقد المقارنة أصلاً؟) ونقول فى الوقت ذاته: إنه غير واقعى (وإلا فما معنى مجيئه بعد قرن من زوال الواقعية؟ وما معنى اختلاف نهجه - ضرورة - عن نهج «الواقعيين»؟)

على أن صلب الكتاب حافل بالملاحظات النقدية الصحيحة. وهذه الملاحظات تغطى الجانبين النظرى والعملى فتكشف - كما سبقت الإشارة - عن قدرة سيزا قاسم النقدية، كما تكشف عن مؤهلاتها الملائمة للباحث فى مجال «الأدب المقارن». لقد عرضت آراء بعض أئمة النقد عرضاً مستثيراً، وكشفت عن تمثل واضح لحركة النقد العالمى، ولمجالها المفضل «البنوية». وفى الجانب التطبيقى تجلت قدرتها على تناول النصوص الإبداعية بدرجة عالية من التنبه والنظر الثاقب. وقد أدى ذلك كله إلى خلق عمق نسبى مطرد للكتاب، لم يتخل عنه - فيصبح «سطحياً» - قط .

إن فحص «ثلاثية» نجيب محفوظ - من حيث «الزمان» و «المكان» و «المنظور» - أمر مفيد، من حيث إنه يصف ما هو حادث على نحو يضبط حدود العمل الفنى، ويقدمه على ما هو عليه باعتباره «بنية». ولكنه إذ يقف عند هذا الحد يقف

فى منتصف الطرىق . ومع التسلىم بأن «البنىة» هى وسىلة الأءب وغبته على السواء فىن واءب القارئ الناقد أن ببقى مع هذه «البنىة» فئرة إضافىة يكشف فىها عن «هوىة» هذه «البنىة» المعنوىة . وكما أن «الخطوط» و «القوائم» لىست غابة فى ذاتها، وإنما هى وسائل ءوضىحىة، كذلك «البنىة» الأءبىة لىست سوى معاءل شارح للحىاة .

لقد اءءارت سىزا قاسم منهجا «مسءءءا» لءراسة الماءة الأءبىة، وهى ءعلم أن أصءاب المناهج الصءءة فى ءراسة الأءب ىءربصون بأصءاب المناهج «المسءءءة»، وىءلمسون جوانب القصور فىها ءفاعا عن بقائهم . ومن واءب أصءاب المناهج «المسءءءة» ألا ىءركوا فى عملهم ءغرات قد ءؤجل وصولهم إلى أهءافهم . وىقىء نقءءان لا ىصح إغفالهما .

أ - ءقول سىزا قاسم : «ولم نعن فى أى موضع بإءلاق الأحكام ءءىمىة فهءا البءء فى ءوهره ءراسة وصفىة فالمقارنة لا ءعنى فى الحقىة المفاضلة» (ص ٢١) . وهى - مع ذلك - أءلقت أحكاما، وعقءء مقارنات «ءفضىلبة» . فمن الأحكام : « . . وهءه الطرىة مبعرة ومعبرة» (ص ٦٢) . «الاءءقال من شءصىة إلى شءصىة فى حركة انسىابىة مسءقنة» (ص ١٥٤) . «إن معفوظ فنان واع بفنه» (١٥٦) . ومن المقارنات «الفضىلبة» ما أشءت إليه فى ماءة الفصل ءئانى (انظر بصفة خاصة صفءاء ٨٧ / ١٠٤) .

ب - وءقول (ص ١٤ هامش ٢) إنها فضءء ءرءمءها الءاصة ءءى فى ءالة اسءءءام مصادر ومراءع لها ءرءمات سابقة إلى اللغة العربىة . وأقول إن «الاسءمرارىة» ءئى هى لب ءقالء البءء العلمى ءءطلب اعءماء الءهء السابق، أو

فى النقد الأدبى

بيان أوجه ضعفه والأسباب التى دعت إلى العدول عنه. وفى اعتماد كل إنسان على ترجمته الخاصة - لمعرفته بهذه اللغة وتجاهل الترجمات السابقة - إهدار لجهد الآخر وإسهام فى زيادة البلبلة - الحاصلة بالفعل - فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وبخاصة فى مسألة «المصطلحات».

وأود أن أقول لسيزا قاسم إنه ما كان ينبغى لها مطلقاً أن تترك عملها للمصححين فى الهيئة؛ فقد جاءت النتيجة على نحو لا يمكن أن ترضاه، وهو اشتغال الكتاب على قدر كبير من الأخطاء التى تراوحت بين الهين والخطير، وشملت اللغة والنحو والإملاء، وزحفت إلى المراجع العربية والأجنبية. كما أود أن أقول للقارئ - فى الختام - إنها قدمت إلى المكتبة العربية كتاباً قيماً.



أثر اللسانىاء فى النقد

العربى الءءءء (١)

(أ) هل يمكننا القول بأننا نعىء الآن - فى النقد الأءبى - عصرأ ألسنىاء «بنىوياً»، بعء أن عشنا فى أءقاب انطوت من القرن العشرىن عصورا «رومانسىة» و«سىكولوجىة» و«واقعىة»؟ لىست هءه بالضرورة بشرى تزف إلى القراء، وإنما هى - إن صءت - وصف لءالة مائءة. وهى ءال إلا تكن مائءة فى مءال النقد العربى الءءءء على اتساعه، فهى مائءة فى زاوىة منه على الأقل. وقد أعطانا المؤلف - ءوفىق الزىءى - نفسه إءارة ءرابع عن إءلاق الءال إءلاقا واسعا إلى ءصرها فى ءانب واءء، وذلك ءىن قىء عنوان ءتابه بءملة ءانبىة ءقول «فى بعض نماءءه». ولا أءرى هل قصد المؤلف بهذا العنوان الءانبى ءءءف من «الوقع المءىر» للعنوان العام للءتاب، أو قصد إلى إعطاء هءا العنوان سمة منهءىة ءطبىقىة. وعلى كل فواقع الءال يشءه بأن الماءة ءى نوقءت فى الءتاب ماءة مءءوءة فى الزمان والمكان، وأن ءءائء المءءلصة منها مءءوءة كذلك!

(ب) وقد فصلء مقءمة الءتاب الأسباب ءى ءعت إلى انءصار مءءه فى زاوىة ضىقة، وذلك على النحو ءالى:

١ - عءم ءوافر النصوص النقدىة العربىة ذات الوءهة اللسانىة فى مءءبءانا (أءلب الظن أن المقصوء هنا المءءبء ءونسىة!) مما ءعلنا نعءمء عءة أءمال ءامعىة مرقونة (مءءوبة على الآلة الءابءة!)

٢ - ءءت هءه النصوص النقدىة؛ فهى غالباً ما ءكون فى شكل مقالات

(١) ءاب ءوفىق الزىءى .

منشورة بالمجلات والجرائد.

٣ - وجوب الاطلاع على الآثار الأدبية المتقودة؛ وهى غير مصاحبة للنصوص النقدية غالباً، وغير متوفرة فى المكتبات (يلاحظ أن المؤلف ناقش مادة معتمدة على أعمال معروفة ومتاحة، مثل «رسالة الغفران»، و«حديث عيسى بن هشام، والجزء الأول من كتاب «الأيام»!)

٤ - صعوبة الحصول على المصادر النقدية الأجنبية (!!).

٥ - مشكلة المصطلحات فى العلوم الإنسانية، واختلافها الكلى من ناقد إلى آخر (ولا يسعنى هنا إلا أن أتساءل: كيف تكون مصطلحات تلك التى تختلف «كليا» من ناقد إلى آخر؟). وليس غريباً - بعد ذلك - أن نجد معظم المادة محصورة فى أبحاث جامعية مقدمة للحصول على درجة «الدبلوم» أو «الماجستير»، كما أنه ليس غريباً أن نجد معظم هذه المادة محصورة فى كتاب «تونسين»، وأن كتابها لا يزالون فى طور الشباب (أو الكهولة على أقصى تقدير)!

(ج) فى الفصل الأول - وعنوانه «مدخل إلى تاريخ الأشكال ومصادره ومصطلحاته» - يعود الباحث إلى ظاهرة «عدم توافر المصادر والمراجع، عربية وأجنبية»، ومنتها إلى حصر مادته فى زاوية ضيقة، ومعتذراً عن ذلك بأغرب اعتذار، وذلك حين يقول: «... معتذرين عن عدم التعرض لبعض آخر منها، لفقدانها فى المكتبات التونسية!» وهذا الفصل يقدم مختصر الجهود التى تمت فى اللغة العربية، والنقد العربى، فى نطاق «اللسانيات». وعلى الرغم من أن هذه الصورة «مفهرسة» بعناية من الخارج، ومبوبة إلى نقاط أو مراحل، هى ما سماه «عملية التحسس»، و«عملية انتقال النموذج اللسانى إلى النقد العربى»، فإنها أقل إحكاماً فى الداخل، وذلك حين تتعرض للمادة الأصلية فى قفزات بدت جلية فى

الإشارة الحافظة إلى كتاب على عبد الواحد وافى (يسميه المؤلف «الوافى»!) «فقه اللغة» وإلى كتاب تمام حسان «اللغة العربية : معناها ومبناها»، كما بدت فى التقرير المختصر المبسر الذى تحدث فيه المؤلف عن «مدرسة البعث»، ومدرسة المهجر، ومدرسة الديوان و «وطه حسين» (ص ١٨).

وكما تصيب الكتاب «خلخلة» فى المادة فى تلك المرحلة المبكرة تصيبه كذلك - فى المرحلة المبكرة ذاتها - «خاخلة» أخرى لعلها أشد خطرا؛ وهى اعتماده الوثيق على بعض المراجع فى نقاط حاسمة من البحث، ثم التقليل من شأن هذه المراجع كلما سنحت المناسبة. وقد ظهر هذا جليا فى وصفه التالى لكتاب صلاح فضل «نظرية البنائية فى النقد الأدبى» فى مرحلة متقدمة، على الرغم من اتكائه عليه بعد ذلك:

«وقد شكل القسم الأول مسحا تاريخيا للمدارس اللسانية الحديثة. أما القسم الثانى فقد كثرت فيه العموميات، وخلا من الإحالات النصية، كحديثه عن شكلية القصة عند البنيويين، مازجا بين طريقة تودوروف وطريقة بارط، دون توضيح للفروق بينهما. أما تعرضه لبعض التطبيقات البنيوية فى العالم العربى فقد جاءت أحكامه مقتضبة لا تستند إلى تحليل دقيق» (ص ٢٥). ولا أريد أن أقول هنا إنه على من يصف عملا بالاقتراب وعدم الاستناد إلى التحليل الدقيق ألا يكون هو نفسه مقتضبا فى حكمه عليه ومفتقرا إلى التحليل الدقيق، ولا أريد أن أقف طويلا عند المقارنة بين ما يقرره المؤلف هنا من عدم رضاه عن كتاب صلاح فضل (ثم اعتماده الواضح عليه!) وبين إطرئه العالى لأعمال عبد السلام المسدى (مشرفه على هذا البحث المعروف، الذى كان فى الأصل بحثا قدم لنيل شهادة «الكفاءة فى البحث») دون أن يقدم على هذا الإطراء الدليل «المسهب» «والتحليل الدقيق».

ويتصل بتخلخل المادة فى هذا القسم غياب أساس اختيارها والرصد - الذى يبدو أحيانا عشوائيا - لمقالات مترجمة، واضطراب المصطلح اضطرابا واضحا (وللمصطلح حديث تال قد يطول). ولا يسع القارئ العادى - بل المتخصص - إلا أن يتساءل: إذا كان تقديم الجهود «الألسنية» فى النقد العربى الحديث يتم هنا على سبيل الحصر، فما دليل هذا الحصر؟ والواقع أن الصعوبات التى أشار إليها المؤلف فى صدر هذا الفصل تنفى أن تكون المادة هنا مقدمة على سبيل الحصر! وإذا كانت قد تمت على سبيل المثال فما أساس اختيار المثال؟ وإذا كانت قد تمت على أساس «المتاح» (وهو ما ترجمه إشارة المؤلف إلى الصعوبات السالفة الذكر) فما أبعد القلب عن الإطمئنان إلى نتائج مبنية على مجرد المتوافر متاح!

(د) وفى الفصل الثانى - وعنوانه «الأثر الصوتى» - يعود المؤلف إلى حديث النظريات التى لم يفلت منه فى الواقع قط، وهو فى زحمة إشاراته إلى الأعلام من أمثال دى سوسير، واستعراضه لقائمة أعمال كاكوبسون النقدية الخاصة بالشعر (ذكر أربعة منها فى هامش ٦١ دون سبب كاف)، يطلق أحكاما على اللغة العربية لا تخلو من غرابة. يقول: «على أننا نشير إلى أن دراسة النبرة فى العربية غير مهمة إذ لا تقوم النبرة بدور تمييزى بين الأصوات العربية. أما الطبقات الصوتية فلا يمكن أن تطبق إلا فى اللغة الصينية مثلا (!!) فالعربية لا تعتمد الطبقات الصوتية» (٨٠). فكيف يمكن القول بأن العربية لا تعتمد الطبقات الصوتية؟ وهل طبقة الصوت فى الجملة الاستفهامية - مثلا - هى طبقة الصوت فى الجملة الخبرية؟ لعلماء اللغة والأصوات أن يقرروا، ولكن الواقع العملى قد يغنيننا عن كل قرار.

واستمرارا للحديث النظرى «الصوتى» يشير المؤلف إلى «تعريفات» لابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وابن رشيق، مازجا ذلك بأفكار لأرسطو فى كتاب

«فن الشعر» ترجمة عبد الرحمن بدوى (يكتبها عبد الرحمان!).

وفى الجانب التطبيقى يقف عند محاولات التحليل الصوتى للشعر، وبخاصة عن كمال أبو ديب فى قصيدة لأدونيس، وعن عبد السلام المسدى فى بعض شعر المتنبى. وهو يقتبس من محاولة المسدى لا الكلام فحسب، بل الأقواس والأسهم، وأنصاف الدوائر، وما إلى ذلك مما ولع به «البنويون» (ولم يستطيعوا بعد إدخاله إلى وجدان القارئ العربى!). وفى كل ذلك لا يتوقف إطراؤه البادى لعبد السلام المسدى، ولمنهج اللسانيات (راجع بصفة خاصة صفحتى ٦٩، ٧٠).

(هـ) ومن «الأثر الصوتى» فى الفصل الثانى إلى «الأثر التركيبى» فى الفصل الثالث. والمؤلف يفتح هذا الفصل بفكرة لا خلاف عليها (وإن كانت عبارته يكتنفها الغموض!) يقول:

وإذا كان الخطاب الأدبى (يقصد العمل الأدبى) كما أسلفنا نظاما لغويا فإن الذى يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانبه الفنى أو الأدبى؛ فكل منا قادر على خلق سلسلة كلامية وفقا لقواعد اللغة. ولكن هذه السلسلة لا تكتسب قيمة إلا إذا ربطناها بنظام دلالى. فدراسة الخطاب تركيبيا لا تجعلنا فى غنى عن المداليل، بل إن علم التركيب يستند إلى نظام الدوال، فى نطاق ما تدل عليه؛ ودراسة الخطاب من وجهة تركيبه تفضى حتما إلى اكتناه دلالاته، لأن التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته» (ص ٧٣). والمؤلف يعود إلى الحديث النظرى، ويدور حول الفكرة السالفة، مكررا التعبير عنها، ومشيرا - مرة ثانية - إلى كمال أبو ديب فى تحليله لقصيدة أدونيس، مبرزاً منهجه فى إعجاب خفى أحيانا، وواضح أحيانا. وبمنظرة إلى بعض ما اقتبسه المؤلف من كمال أبو ديب تتجلى الهندسة الخارجية المحكمة التى تترك - فى حميا الحرص على الإحكام - معظم اللب غير مطروق. إنه، كما

يبدو منهج تبريرى يبحث لكل شئ فى القصيدة عن معنى فى صالحها، وذلك لأنه يفترض - فيما يبدو - أنها قصيدة عظيمة، من قبل أن يتناولها على الإطلاق.

يقول المؤلف: «وعلما فإن المؤلف (كمال أبو ديب) يدرس نسق العطف ومدى إبرازه للدلالة، فيرى أن «الواو» الرابطة بين «قتلت» و «فرجت» تنيد التكامل. إذ إن عملية «القتل» مقصوده فى حد ذاتها؛ لأنها ترمى إلى الإعادة والخلق. وهو يحتاج فيه إلى «المزج» و «العجن» (هكذا) ومن هنا فالعمليتان متكاملتان، تتبع إحداهما الأخرى. إلا أن الفعل الثالث فى الحركة الثالثة وهو «ابتكرت» يرد دون عطف. فخلو التركيب من العطف يبرز دلالة متصودة، وهى أن الابتكار خلق دون بدء» (ص ٧٩) وإذن فالمسألة محسومة سلفا على هذا النحو التبريرى؛ فإذا استخدمت القصيدة حرف الواو فذلك لسبب فى صالحها، وإذا أسقطته فذلك لسبب فى صالحها كذلك، وهكذا يمكن أن نصل إلى حالة فى النقد نسوغ فيها الشئ وضده؛ ولا يوجد تفلت من «المنهج» أكثر من هذا!

وينتهى هذا الفصل بالكشف عن بعض «فوائد» المنهج، من «التأكيد على وجوب تجديد النحو العربى وتعصيره ليصبح أداة إيجابية لسبر أغوار الخطاب الأدبى» (ص ٨٠) وإن لم يكشف - بالقطع - عن كيفية سبر أغوار العمل الأدبى من الناحيتين الذهنية والروحية، فتبقى هذه النقطة آية قصور فى منهج «اللسانيات»، لم يتغلب عليه حتى الآن.

(و) وعنوان الفصل الرابع «الأثر الأسلوبى»؛ وهو يبدأ - كغيره - بشذرات من أفكار الغربيين وأفكار العرب القدامى، ثم يدلف إلى نموذج معاصر فى التحليل «الألسنى» هو - فى هذه المرة - دراسة أوديت بيتى للفصل الأول من كتاب «الأيام» لطف حسين. ولا أدرى كيف ساغ أن تدخل هذه الدراسة (المترجمة) مادة

الكتاب؟ إذ كيف نتخذ للتدليل على منهج ، يعتمد أصلا الناحية اللغوية، مادة مكتوبة بلغة أجنبية؟

فى هذا النص نعرف وسيلة «بنوية» أصيلة فى تناول العمل الأدبى هى الوسيلة «الإحصائية»، التى اعتمدها الباحثة فى كتاب «الأيام»، والتى يقول عنها المؤلف:

«فالجرد الإحصائى للمفردات التى قامت به فى أول تحليلها، قصد إبراز مستويات الدلالة المستخدمة، يوضح لنا أن طه حسين قد أخضع لغته لمبدأ «الاختيار». وقد اعتمدت الباحثة على الإحصاء لإبراز مثل هذه الكلمات المحورية؛ فمنها كلمة «صوت» التى تردد ١٠ مرات، وكلمات مؤلفة من اسمين، دالة على الحد المكانى «سياج القصب» وتكرر ٨ مرات، وكلمة «عفريت» مع جمعها، وتكرر ٨ مرات أيضا. وأما بقية الكلمات فى الفصل الأول من «الأيام» فهى حقول لمفاهيم هذه النوى الثلاث: الصوت والانحباس والتوق. فمن الأسماء الدالة على الصوت نذكر (صوت، نغمة، لفظ، غطيط، صياح الأطفال، غناء النساء، ضجيج عند الصباح، دعاء الأب...)؛ ومن الأفعال نورد فعل «ذكر» الذى يتردد ١٠ مرات، وتغنى. ونستقطب فكرة الانحباس أسماء مثل (داروبيت وحجاب وغرفة وليل وسياج)؛ أما فكرة التوق فتستقطب أسماء مثل (حركة ودنيا وقناة وديكة ووثب الأرانب واضطراب العفاريت) وأفعالا مثل (تخطى وخرج ووصل وكره النوم) ولعل مثل هذه الكلمات تشكل آخر الأمر، معجما صغيرا خاصا «بالأيام» من جهة، وبطه حسين من جهة ثانية». (ص ٨٥)

والسؤال الذى لم يطرحه المؤلف تعقيبا على هذا المنهج، وكان لا بد أن يطرحه وفاء لإعجابه به من ناحية، ووفاء لحق القارئ عليه فى بيان قيمة هذا المنهج من

ناحية أخرى، هو: هل هذا المنهج - بفعله هذا - أضاع العمل الأدبى، وفتح الباب أمام القارئ ليلج عوالمه المعنوية والرمزية والإشارية والجمالية؟ أو حدّ من مجال الحركة أمامه برسم معالم بعينها، وتحديد سمات بعينها، من شأنها أن «تجمم» الرؤية» أمام القارئ، و«تؤطر» ذهنه؟

وفى صفحات تالية من هذا الفصل يعرض المؤلف لبحث محمد بن صالح بن عمر عن «التحليل الهيكلى للقصيدة العربية». وهو يعرض جداوله ومسمياته الجديدة، وبخاصة فى استخدام «النعته» فى صورة تبهر العين للنظرة الأولى. ولكننا إذا أعدنا النظر وجدنا أننا أمام فكرة الاستعارة التقليدية وقد قدمت فى ثوب جديد! وقد نعقب على هذا بأنه لا ضرر فى ذلك ولا خطر، وأنه الشراب القديم فى الكأس الجديد، وقد يعقب غيرنا بقوله: ولماذا ندعى الجدة إذن، ونعقد الأمور! والكلام ذاته يمكن أن يقال عن «المجاز» و«التشبيه» و«التناقض»، وهى أمور أفاض القدماء فى دراستها على نحو أكثر يسرا وأبعد أثرا؟

على أن «المثلثات» و«الأسهم» و«الدياجرامات» لا تزال مستمرة فى هذا الفصل؛ وهى تطالعنا - هنا - من خلال عرض المؤلف لدراسة خالدة سعيد عن «الصورة الشعرية» عند بدر شاكر السياب من خلال قصيدته «النهر والموت».

وينتهى الفصل بعرض الجهود النظرية المختارة التى تتحدث عن «الأسلوب والأسلوبية». ومرة أخرى يتصدر عبد السلام المسدى مقدمة الصورة، فيصف المؤلف بعض أبحاثه بهذه العبارة «لقد أخصبت هذه النظريات النقد العربى» (ص ٩٢). وأقول له - على عجل - : «ليس بعد!» كما يعرض لبحث محمد الهادى الطرابلسى «مظاهر التفكير فى الأسلوب عند العرب»، ولخلدون الشمعة، ثم يقدم لنا «حوصلة» (وهى مصطلحه الخاص الذى يقصد به «خلاصة» أو

«نتيجة» الفصل!) فى هذه «الحوصلة» يتحدث المؤلف عن أن «اللسانيات» قد أفرزت «الأسلوبية» التى اعتنى بها «النقاد العرب المعاصرون». ولو أنصف لكان أدق تعبيراً فقال: «بعض النقاد العرب المعاصرين» وهو يقصد بالطبع هؤلاء الذين ينتمى هو نفسه إليهم فيما يبدو، ويستشهد بكلامهم، وليس من الدقة فى التعبير أن يسميهم – مع كل التقدير – «النقاد العرب المعاصرين»!

(ز) وعنوان الفصل الخامس «الأثر الشكلى»، وهو يبدأ بعرض تاريخى مبسر، يذكر فيه «حلقة موسكو» اللسانية، وحلقة «براغ اللسانية»، وهذا كلام معاد بالطبع، ثم يقتبس بعض جداول خلدون الشمعة وأسهمه الإشارية، ويعود إلى نقاط نظرية يعلن بعدها أن النقد العربى الحديث اعتمد فى نقطة «الشكل» على مقالين «لتودوروف ورولان بارط» (ولا يسع القارئ إلا أن يقول متعجباً: ما أشد فقر منهج يعتمد فى تطبيقاته على عكازين اثنين (أقصد مقالين اثنين!) والنماذج التطبيقية التى يوردها هذا الفصل هى: البنية القصصية فى رسالة الغفران لحسين الواد؛ و«التركيب القصصى فى كليلة ودمنة» لراضية كبير، و«مائة ليلة وليلة» لمحمود طرشونه، و«حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى» لمحمد رشيد ثابت، و«تحليل سيمائى للجزء الأول من الأيام لظه حسين» لعلى العشى، ولكل بحث من هذه الأبحاث زاوية خاصة فى هذا الفصل، تجعله يحتمل عنواناً جانبياً.

ولا يتجاوز عرض المؤلف هذه الأبحاث حد التلخيص السريع كثيراً، ولكنه يبت خلال هذا التلخيص أفكاراً مفيدة له ولأصحاب هذه الأبحاث، منها – على سبيل المثال – ما أشار إليه حسين الواد من قوله «إن البنيوية طريقة عمل أكثر منها موقف فكرى» (ص ١٠٤) [كذا والصحيح بالطبع موقفاً فكرياً]. وهذا ما جعله يرى أن الحديث النظرى عنها عديم الجدوى؛ فمثل هذا الكلام يصح أن يقدم

لبعض نقادنا الذين يملأون الدنيا كلاماً غير مفهوم عن «البنوية»، ويسودون صفحات أولى بها أن تنفق فى فحص أعمال أدبية على أساس المنهج البنىوى. ومنها كذلك تقريره - فى معرض الدفاع عن حسين الواد ضد مارماه به صلاح فضل من السطحية - أن وجه القصور عند حسين الواد يعود إلى قصور فى المنهج البنىوى ذاته (١٠٩)؛ فنواحى القصور ينبغى أن تكون دائماً نصب أعيننا، وذلك حتى لا نسرف فى الانبهار، وحتى نحدد قيمة مثل هذه المناهج لأدبنا العربى بالضبط. ونرى الاختصار المخل يجر المؤلف فى هذا الفصل إلى تعميمات غامضة، مثل جعله فكرة أن النص «وليد الظروف التاريخية» ثمرة من ثمرات احتفاء النقاد العرب بنظرية جولدسمان، وأحسب أن هذه الفكرة أقدم من ذلك بزمن طويل، وكذلك يجبره على تلخيص بعض الأبحاث بطريقة مدرسية تماماً (انظر مثلاً حديثه عن بحث محمد رشيد ثابت عن «حديث عيسى بن هشام»)(ص١١٩).

وفى «حوصلة» هذا الفصل يقدم المؤلف عدة نقاط أبرزها ما يقرره من أن «الأثر الشكلى قد أحصب النقد العربى وأبعد عن الشكل مفهوم الاحتواء (أن يكون مجرد محتوى)، فأقر بخطأ الثنائية شكل / مضمون، وبأن الأثر كل لا يتجزأ» (ص١٢٠). ومن الظلم البين للنقد العربى أن يقال عنه هذا الكلام الذى يحمل اتهامه بأن وعيه بهذه الفكرة قد تأخر حتى تأثره بالمدرسة الشكلية. ونحن إذا نحينا جانباً وعى النقاد العرب القدامى بأن العمل الأدبى يصب صبا «كالسبيكة المفرغة»، يبقى أن النقد العربى الحديث منذ أوائل الصحوة وعى هذه الحقيقة التى اتضحت فى النقد «المهجري» و«الديوانى» وعند طه حسين (اقرأ مثلاً دراسته لمعلقة لبيد)، بين هذه الحقبة ووضوح أثر الشكليين استقرت هذه المقولة بشكل نهائى، ولم يعد عليها كبير خلاف.

(ح) والفصل السادس: يبحث «الأثر الدلالى»؛ وهو يبدأ بكلام لا يخلو من

عموض عن الوظيفة الدلالية فى العمل الأدبى، التى تتم طبقاً لما يقوله المؤلف أفقياً على مستوى علائقى سياقى، وعمودياً على مستوى مرجعى؛ وهو ما حوصله أو غدن (Ogden) - يقصد أوجدن! - وريشار (Richards) - يقصد رشاردز! - فى هذا المثلث (ثم يرسم المثلث - ص ١٢٤). وفى الجانب التطبيقى يتناول بحث «أوديت بيتى» عن مستوى الدلالة التى استخدمها طه حسين فى كتابه «الأيام»، فيشرح شبكة الحقول الدلالية فى المفردات، وفى الصفات، وفى الأفعال، وفى ظاهرة التكرار، كما يتناول بحث خالدة سعيد عن قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها سلفاً، فيتبع السلاسل، ويرسم الجداول التى أحكمتها الباحثة، دون أن يكشف لنا عن الشىء الأهم، وهو كيف أسهمت هذه الإحصائيات، والخطوط، والسلاسل، والجداول، فى تنوير القصيدة، وساعدت القارئ على استكناه عالمها، وهو يتركنا بانطباع متكرر، أن قصارى ما يستطيع مثل هذا المنهج الألسنى أن يصل إليه هو أن يسمح ظاهر القصيدة فيبوب «حركاتها»، ويفهرس دوائرها، وكأنها «سمفونية نامية». يقول - نقلاً عن الباحثة فيما يبدو: «يمكن إذن تلخيص مسار القصيدة كما يلى:

- حركة ١ متشابكة مع حركة ٢ تفرعان إلى :

- ١ - دائرة أسطورية.
 - ٢ - دائرة الطفولة الفردية.
 - ٣ - دائرة الطفولة الجماعية.
 - ٤ - دائرة الحلم المصحح للواقع.
- حركة ٣ هى حركة الولادة.
- حركة ٤ هى حركة الالتقاء المتجدد بالدائرة الكونية (ص ١٢٩).

كذلك يتناول هذا الفصل - مرة ثالثة أو رابعة - لآ أدرى - دراسة كمال أبو ديب لقصيدة أدونيس، مبرزاً من جديد مسألة الحركات والتحويلات والمستويات.

كما يتناول بحث محمود طرشونة «الأدب المرید فى مؤلفات المسعدى». وإذ يصل إلى جداول محمود العكشى فى تلقى قصائد سعيد عقل ونزار قبانى وبدر شاكر السياب، تصبح المسألة مبهمه تماماً (راجع الرسوم البيانية المرهقة التى ينقلها المؤلف عن محمود العكشى فى ص ١٥٣). ومع ذلك يجد المؤلف لديه ما يقوله عن هذا الجدول الغريب (الطريف بتعبيره!):

«فهذا الجدول الطريف وإن لم يستغله الباحث، يشير بوضوح إلى أن درجة الاستجابة للخطاب الأدبى هى رهينة القارئ (لم أستطع فهم كلمة «رهينة» هنا بالضبط!) وبغيته من الخطاب. ولعلنا نستنتج من هذا أن مهمة النقد ليست الكشف عن «قصد الكاتب»، وعن دلالة وحيدة وقارة، وإنما مهمته تكمن فى الكشف عن إمكانية تعدد الدلالة فى النص الواحد (وهذا كلام جيد، ولكننى لا أدرى كيف يمكن استخلاصه من الجدول المشار إليه!). وهو إقرار بلا محدودية الأثر، وقابليته للانفتاح الدلالى، وإقرار أيضاً «بالتأويل»؛ إذ إن الكشف عن تعدد الدلالة رهين ظروف الناقد الذى يدخل النص فى نظامه، دون التعسف عليه وتجاوزه المؤدى إلى الأنزلاق فى النقد الانطباعى، الذى لا يستند إلى أى أساس موضوعى، ولا يستخدم الأدوات المنهجية فى الإقناع (ص ١٣٦). وهذا كلام حسن، وفائدته كبيرة للنقد العربى الحديث، ولكن نقطة الضعف الوحيدة فيه هى تقديمه على أنه ثمرة من ثمرات «اللسانيات» وأثرها. لقد قال «النقد الجديد» بمثل هذا الكلام منذ عقود عدة من هذا القرن، وأجرى تحليلات مضنية على نصوص أدبية بعينها، ليمتحن فعاليتها، ونجح إلى حد كبير فى التغلغل إلى جوانب النص الأدبى (لا «قصد الكاتب»!)، وأثر على النقد العربى تأثيراً ملموساً. وكان من الواجب أن يرى ذلك واضحاً فى بحث توفيق الزيدى، الذى أقدمه - معترراً بذلك - إلى القراء.

(ط) أما الفصل السابع والأخير فيحمل عنوان «الأثر العلائقى»؛ وهو يستهل - شأنه فى ذلك شأن غيره من فصول الكتاب - بالإشارة إلى الباحثين «الأجانب» دى سوسير، وتينيانوف، وبارط (بالطاء كما يكتبها المؤلف)، وتودروف وبارط بصفة خاصة، لأنهما - على حد تعبيره - «اللذان حظيا باهتمام كبير عند النقاد العرب» (ص ١٤١). ومن جديد يعود المؤلف - عند هذه النقطة - إلى كمال أبو ديب وخالدة سعيد؛ ومن خلال عمل الأخيرة يقدم نقاطاً فى معنى «الشبكة العلائقية داخلياً»، أو بعبارة أخرى «وحدة القصيدة»، ولا يترك الموضوع قبل أن يسجل بعض الاعتراضات على المنهج البنىوى، مشيراً إلى «المعركة الكلامية» التى دارت فى بداية الستينات بين جان بول سارتر وليفى شتراوس (ص ١٤٣). على أن هذا يسلمه إلى نقاط جديدة كعلاقة «البث بالنص»، وعلاقة «البث بالمتلقى»، وعلاقة الخطاب الأدبى بالمجتمع والتاريخ. وفى النقطة الأخيرة يتناول حقائق تاريخية نظرية معادة، من ماركس وإنجلز وجولدمان. وإذا يصل إلى جولدمان يوجه انتقاداً واضحاً إلى معسكره من طائفة النقاد العرب البنىوين، وهو انتقاد من المفيد وضعه أمام القارئ، يقول المؤلف:

«ولقد حرف عدة نقاد عرب هذا المنهج الجولدمانى فطنى على أعمالهم الجدل الأيديولوجى والتركيز على المضامين، واتخذوا «نقل الكاتب للواقع» مقياساً لنجاح الأثر؛ وهو ما يفضحه خلدون الشمعة بقوله:

«إن اقتراب الناقد من مناهج علم الاجتماع مثلاً (سعيًا منه) لتحقيق ما يدعوه بالمنهج العلمى - هذا الاقتراب الذى قد يصل إلى حد التطابق فى الحالات التى تزداد الحماسة فيها لتحويل النقد الأدبى إلى علم منهجى، قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد، مادام هو الذى يضع يده على مفاتيح

القانون» (ص ١٤٦).

وفى نهاية الفصل يلخص آراء الناس (أو كما يجب أن يقول هو «يحوصلها») فى كلام يبدو أنه مستريح إليه باعتباره رأيه الخاص، وهو كلام ليس جديداً، كما أنه ليس واضحاً بالدرجة الكافية؛ يقول:

«كل هذه الآراء تشير بوضوح إلى أن النص، وإن كان له عالمه الخاص، فإن بنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجى» (وهنا يبدأ الاضطراب والغموض؛ إذ كيف يمكن أن نسلم بأن للنص عالمه الخاص ثم نشترط عليه الشروط؟!) فالكتاب ليس وحده المؤلف، بل يشترك معه فى آن واحد المجتمع والتاريخ (وبما أنه لا يقال لنا كيف، فإننا نجد أنفسنا - مرة أخرى - محاطين بالغموض). «وبذلك يكون النص هو العلاقة ذاتها» (ولا أدرى هل نكون قد عدنا بذلك إلى «الجدلية» - التى ينفر منها المؤلف - أو لم نعد!) - ص ١٤٩.

(ى) وتجئ فى النهاية «الخاتمة العامة» فتلخص الأمور تلخيصاً، معتمدة على حصر مادة الكتاب بإيجاز، وتعلن فى «زهو موارد»، «أن المساهمة النقدية اللسانية ونوعيتها تختلفان من بلد عربى إلى آخر، وأن تونس تستقطب أهم هذه المساهمات نظرياً وتطبيقياً؛ فقد انتقل النموذج اللسانى إلى تونس منذ بداية السبعينات، ومع دراسات حسين الواد ومحمد بن صالح بن عمرو وعبد السلام المسدى، الذين طوروا مناهجهم وسلكوا طرق التخصص، على حين أن المغرب مثلاً لم يهتم بالنقد اللسانى إلا فى أواخر السبعينات مع مجلة «الثقافة الجديدة»؛ أما فى المشرق فإن مجلة «مواقف» قد لعبت دوراً مهماً فى بلورة النموذج اللسانى؛ إذ اهتمت فى أعدادها الأولى بعرض النصوص النقدية الغربية وترجمتها، ثم اتجهت نحو التطبيق خاصة مع كمال أبو ديب وخالدة سعيد» (ص ١٥٤).

(ك) ومن أهم ما صنعه المؤلف أنه ألحق بالكتاب قائمتين «بالمصطلحات»؛ سُمى إحداهما «المصطلحات المستقرة»، وسمى الثانية «المصطلحات المتأرجحة». وبنظرة إلى هاتين يمكن القول بأن تسمية هذه الكلمات بالمصطلحات فيه «تجاوز كبير»؛ وأن الأخرى أن تسمى ترجمة لمصطلحات أجنبية فى كلمات أو عبارات عربية استخدم فيها الحس الشخصى، ولم تكتسب بعد أى قدر من الاستقرار والتداول والاتفاق يجعل منها مصطلحات. ولست أريد أن أقع فى المأزق ذاته، فأقدم ترجمتى الخاصة لبعض هذه المصطلحات، ولكننى أريد فحسب أن أضع أمام القارئ بعض الأمثلة من القائمتين. والمشكلة الحادة تتجلى فيما أسماه «المصطلحات المستقرة». دون أن يقول لنا كيف (وأين) استقرت؛ فمن الذى يطمئن مثلا من واقع تجربته وقرءاته إلى أن الكلمات العربية التالية مصطلحات مستقرة فى نظير المصطلح الأجنبى المقابل لها.

- . Alternance (فى مقابل)
- . Diachronie (فى مقابل)
- . Parole (فى مقابل)
- . Sequence (فى مقابل)

إن هذه الكلمات العربية ليس لها معنى اصطلاحى على الإطلاق لمن لا يعرف أصلها الأجنبى؛ وإذا نحى عنها أصلها الأجنبى فقدت كل ظل أدبى أو نفسى؛ والدليل على أن المؤلف نفسه يدرك هذا أنه يرفدها دائما بأصلها، فأين معنى كونها مصطنحا إذن؟ إن المصطلح المستقر هو ذلك الذى يقف معتمدا على نفسه، وعلى رصيده فى أذهان المشتغلين به ونفوسهم، دون حاجة على الإطلاق إلى تذكير الناس بالأصل المأخوذ عنه.

يقول أحمد زكى (صاحب العربى) فى مقالة له بعنوان «لغتنا العربية» (ضمن كتاب بعنوان «الحرية» وهو العدد الأول من كتاب «العربى»):

«واللفظ العربى معذور! لأنه لم يتعود أن يدخل هذه الحقول . وهو إن دخلها فهو دخول لغير إقامة . إنه لفظ يفهم ما ظل إلى جانبه نظيره الأعجم، ولكنه إذا انفصل عنه انفصل كذلك عن معناه فى هذا الحقل . إنه معنى ظل له ما ظل فى هذا الحقل . إنه لباس لبسه ساعة ثم خلعه . وطاف اللفظ بالأسماع بعد ذلك فلم يفهموا منه إلا معناه القديم السائد فى اللغة» (ص ١٠٢).

أما المصطلحات (أو الكلمات والعبارات) التى سماها توفيق الزيدى فى قائمته الثانية «المصطلحات المتأرجحة»، فهى أبعد ما تكون عن أن تلبى رغبة، أو تكون علامة على «ترسيخ» لغة علمية اصطلاحية منضبطة ودالة فى هذا الفرع الذى يشغلنا. وهى لا تعدو أن تكون اجتهادات شخصية فى الترجمة، ضرب الخلف صفحاً فيها عما ارتآه السلف؛ وفى هذا الاختلاف ذاته أكبر دليل على أن معنى المصطلح بعيد عن أذهان المشتغلين بنقل المفاهيم النقدية للغة العربية. ويكفى أن نعلم أن مصطلح Connotation ترجمة (فى هذه القائمة) دارس إلى «إشارة» وثان إلى «معنى إيحائى» وثالث إلى «معنى مصاحب»، ورابع إلى «دلالة حافة»، وأن مصطلح Poetique كتب مرة «بوتيك» ومرة «بوطيقا» وترجم مرة إلى «علم الأدب» ومرة إلى «إنشائية»، ومرة إلى «شعرية/ إنشائية»... الخ .

ونعود إلى أحمد زكى؛ يقول:

«إن لفظك الذى تختار صح أو خطأ، لاقيمة له؛ لأنه لم يكن عليه إجماع فقد قوة الاصطلاح ففقد كل شىء. إنك تستطيع أن تترجم Frequency بالتردد، وآخر يترجمه بالتذبذب، وآخر بالتعدد؛ ولسنا نقضى بأى من هذه وطرا. إن

اللفظ الإفرنجى لفظ واحد، يقال واحداً، ففهم منه الأذن الإفرنجية معنى واحداً. إنه اصطلاح» (١٠٥).

وهكذا يتبين أن الألفاظ التى ردها المؤلف عن غيره، والتى لا تعدو أن تكون اجتهاداً شخصياً، لاعلاقة له بالمصطلح - وذلك مثل «الفلبرة» و«الأسلبة»، و«الأعناء» و«التحفيز» - تضيف صعوبة جديدة إلى مجال هو صعب بالفعل، وتحول دون أن يحقق المنهج الجديد، الأثر الواسع العميق الذى يطلبه له أنصاره. لقد صح أن المؤلف على وعى كامل بذلك، ولكنه لم يبذل جهداً فى الطريق الذى يصحح الوضع، ويساعد على بناء مصطلحات حقيقية «مستقرة»؛ يقول (ص ٣٤):

«يتبين لنا أن أكبر صعوبة يواجهها نشر النموذج اللسانى فى النقد العربى يعود إلى المصطلح. فغموض المصطلح يؤدى إلى غموض فى المنهج؛ ومن ثم فإن أزمة المصطلح تفرز أزمة المنهج. ولا شك أن الحلول تكمن فى:

- توضيح المصطلحات والتعريف بها.

- توحيد المصطلحات.

- وهذا لن يتم بدون إحكام فى التنظير.

والدليل على أن المؤلف لم يبذل الجهد المطلوب فى جبر الصدع فى النقطتين السالفتين اللتين حددهما هو بنفسه، باعتبارهما حجر عثرة فى طريق نضج المصطلح، ومن ثم حجر عثرة فى طريق فعالية المنهج «اللسانى»، أنه لم يركز فى النقطة الأولى تركيزاً يذكر على «توضيح المصطلحات والتعريف بها»، ولا تبنى - فى النقطة الثانية - المصطلحات التى استخدمت من قبل، ولا فندها بالدليل حين خالفها؛ وهذا كله يعنى أنه لم يخط بالمصطلح - فى كتابه - خطوة واضحة أو غير واضحة، نحو التوحيد.

إن الكتاب يعج بمفردات بعضها منقول، مثل «أيقونات»، و«كود»، و«بوتيك» و«سيمائى» (أو سيمولوجى)، وبعضها مترجم مثل «الصوائم» (أو الصوتية) و«الهيمنة» و«الماورائية» و«انزياح» و«تحفيز»، وأشياء أخرى كثيرة، فهل ينوى أصحاب المنهج الجديد - الذى يفتح نافذة نشم منها ربح الشمال من جديد فى مجال النقد الحديث - أن يحاوروا أنفسهم؟ وكم عدد القراء العاديين، بل كم عدد القراء المهتمين، بل كم عدد القراء المتخصصين. الذين يستطيعون أن يتابعوا لغة هؤلاء الباحثين الجدد؟ لقد ارتفعت الشكوى مرات من غموض اللغة، وغموض الفكرة، وعبر أكثر من كاتب عن أننا نحس أن وراء هذه الدعوات الجديدة علماً غزيراً تنقصه السلاسة، وكانت الإجابة أحياناً متعاطفة، ولكنه تعاطف «الثناء» الذى ينظر فيه «الجديد المتعالم» نظرة الإشفاق، ثم يمضى فى الطريق ذاته لا يلبى على شىء: وأحياناً كانت الإجابة تكراراً للقول القديم «ولماذا لاتفهم ما يقال؟».

(ل) لقد قرأت الكتاب قراءة مجهدة، وأحسست أنه كتاب جاد لأنه أجهدى، وتمتعت برؤية أحد أفراد الفيلق النقدى الجديد وهو يحفر طريقاً فى الصخر، وقلت لنفسى: ما أصعب أن تكتب عملاً جيداً، وما أصعب أن تقرأ عملاً جيداً. وقد استراحت نفسى إلى حماسة توفيق الزبدي، وانحيازه الشجاع إلى جانب ما يعتقد، ووصل إلى علمه واسعاً، وذهنه يقطاً، وإن بقيت مسألة «الغموض» مضيعة على النناذ الكامل إلى بعض أفكاره التى (أظن ظناً) أنها جيدة. ولا أدرى إذا سألته فى النهاية... على سبيل التحية - لماذا لا تعطى الفرصة الكاملة لكى يفهم القارئ ما تقول؟ هل يعيد على القول: لماذا لا يعطى القارئ نفسه الفرصة الكاملة لكى يفهم ما يقال؟



الصوت المنفرد

دراسة فى القصة القصيرة (١)

من الظواهر الشائعة فى المحيط الأدبى أن هناك مجموعة من النقاد كانوا قد مارسوا الإبداع الفنى فى فترة من فترات حياتهم، ثم غلب عليهم التخصص فى النقد (ولا أقول حرفة النقد)، فانقطعوا عن عملية الخلق الفنى، وإن حاولوا استحصارها، على اختلاف فى درجات النجاح فى ذلك من خلال ما يقرءون. ومن الظواهر الأقل شيوعا فى هذا المحيط أن بعض النقاد استطاعوا أن يستمروا فنانيين مبدعين بدرجة عالية من الخصوبة، وهذه ظاهرة ينبغى أن يسجلها الدارس بمزيد من الاهتمام، ليرى كيف تعمل تلك الموهبة المزدوجة، وكيف تفيد، فى جانبها الإبداعى، من النقد، وفى جانبها النقدى، من الإبداع، وقد تجمع هذه الموهبة المزدوجة بين فن وفن. كان وليم بليك شاعرا رساما، وقد آفاد الفن من موهبته المزدوجة تلك فائدة كبرى، فالقت لوحاته أضواء غنية على قصائده، كما كان العكس صحيحا، وهو ما يزال ينتظر الدارس الذى يفسر أعماله الشعرية على ضوء لوحاته، ويرى كيف تعمل ملكته المزدوجة فى محيطى الشعر والرسم.

وصاحب الكتاب الذى أقدمه للقراء رائد من رواد القصة القصيرة فى القرن العشرين، ومن الصعب العثور على منتخب فى القصة القصيرة (على كثرة هذه المنتخبات) يخلو من عمل أو أكثر لفرانك أو كونور، وهو إلى جانب ذلك ناقد نشيط، قضى جانبا كبيرا من حياته يعلم الشباب فى الجامعة، وخارجها، كيف يطورون فنهم، ويعطيهم خلاصة تجاربه الإبداعية بحماسة وإيمان كتب من قبل

(١) مقدمتى لترجمتى كتاب فرانك أو كونور The Lonely Voice

فى النقد الأدبى

كتابا فى نقد الرواية عنوانه «مرآة فى الطريق» أصبح واحداً من الكتب القليلة التى ينصح بها لقراء الرواية، وللروائين على السواء، وهو هنا يقدم شقيقه للدارسة السابقة فى مجال القصة القصيرة.

وأول ما يلاحظه القارئ على هذا الكتاب جملة أنه كتب بروح بعيدة عن روح الجوى الأكاديمى المثلث بالمراجع، والمصادر، والإشارات، والنظريات، وحشد الحقائق، أو ادعاء حشد الحقائق. ذلك الجوى الذى يصل فى أحيان كثيرة إلى درجة الاختناق، وحجب الرؤية. ويحس القارئ أن أو كونور يتحدث أكثر مما يحاضر، (ويدردش) أكثر مما يكتب. إنه قريب جدا من تلاميذه، ومن قرائه، يصدر عن آرائه الخاصة، وتجاربه الخاصة، وهو، من هذه الزاوية، فنان أصيل فى نقده، كما كان أصيلا فى إبداعه.

يبدأ الكتاب بمقدمة طريفة نسبيا يدير المؤلف فيها الحديث حول مجموعة من الأفكار الرئيسية التى ستتردد فى ثنايا الكتاب بدرجة عالية. وهو يحاول فى معظم هذه الأفكار ألا يقصر كلامه على القصة القصيرة، وإنما يتحدث عنها من خلال تحديد الفروق الأساسية بينها وبين بعض القوالب الفنية الأخرى، كالفن الشعبى، وفن المسرحية، ولكنه يركز هذه المقارنة فى أغلب الأحيان على القصة القصيرة وفن قصصى آخر، يستمد معها من نفس المنابع، ولكنه يختلف عنها اختلافا جذريا كقالب تعبيرى، وهو فن الرواية.

يقول أوكونور إن من بين الفروق الضرورية بين القالين أن الرواية هى «صوت المجتمع»، أو صوت الإنسان فى جماعة - ومعنى هذا أن الروائى يتعامل مع قطاع عادى كامل من المجتمع، ينقله إلى قلبه الفنى الخاص. ويترتب على ذلك أن الإحساس بالمجتمع العادى (الذى يحفل بطبيعة الحال بعدد من المتناقضات والظواهر الغريبة) لابد وأن يكون مصاحبا للروائى طول الوقت. أما القصة

القصيرة فهى «الصوت المتوحد» (جعل المؤلف هذه العبارة عنوانا للكتاب كله)، صوت الفنان الذى يجلس وحده، يغنى أفكاره الخاصة، ويعبر عن موقفه الخاص من المجتمع فى قالب قصصى معين. لهذا فإن فن القصة القصيرة، من حيث هو تجربة لا من حيث هو قالب فنى، أقرب ما يكون إلى القصيدة الغنائية، ومن أهم خصائصها هذا «الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى».

كذلك يعتمد الروائى، باعتباره صوت المجتمع، على مدى إجادته فى تصوير الشخصيات، ومن مقاييس هذه الجودة أن يكون القارئ للرواية قادرا على التعرف على نفسه فى واحدة على الأقل من شخصياتها. وتدرج هذه الشخصيات هرميا حتى تصل إلى شخصية البطل (واضح أن المؤلف يتحدث عن الرواية فى شكلها التقليدى). وفى القصة القصيرة، فى كل تاريخها، لم يكن لها بطل على الإطلاق. إن لها، بدلا من ذلك، جماعة خاصة معزولة، لها مزاجها الخاص الغريب، وهى تعاني مجموعة من الضغوط الاجتماعية، وتسعى جاهدة إلى متنفس، أو خلاص. وليس من الضرورى أن تكون هذه الجماعة فقيرة ماديا، مع أن الفقر المادى يشكل غالبا سمة من سماتها، فقد تكون فقيرة روحيا. وتختلف هذه الجماعة عند كتاب القصة القصيرة العظام، من كاتب إلى كاتب، فهى جماعة الموظفين المدنيين عند جوجول، وجماعة البغايا عند موباسان، وجماعة الأطباء والمدرسين عند تشيكوف، وجماعة الريفيين عند شيروود اندرسون. ويختار المؤلف لهذه الجماعات اسم «الجماعات المغمورة».

وفى مجال الاستدلال على صحة هذه النظرية يقول المؤلف إننا لو وضعنا أمامنا خريطة العالم، ورصدنا أماكن ازدهار القصة القصيرة (وقد فعل المؤلف ذلك فعلا فى المراحل الأولى من ملاحظاته قبل أن تكتمل لديه فكرة الجماعات المغمورة)

للاحتظنا أن أمريكا من موطن هذا الازدهار، وبها كثر من الجماعات المغمورة نتيجة للتعقد الاجتماعى البالغ الذى يدفع بالأفراد والجماعات إلى نوع من الوحدة الملائمة لتكوين الجماعات المغمورة، وجماعات الزوج من الأمثلة الجيدة على ذلك)، وللاحتظنا كذلك ازدهار القصة فى روسيا القيصرية فى الطرف الآخر من العالم، وقد كان مجتمع ما قبل الثورة هناك ملائما تماما لذلك، حيث حفل بالمتناقضات، ودفع بمجموعات كبيرة إلى متطقة الجماعات المغمورة. كذلك يلاحظ أن أيرلندا، على فقرها النسبى فى مجال الرواية، قدمت للتراث الإنسانى مجموعة لا بأس بها من كتاب القصة القصيرة العظام، أما إنجلترا (مهد الرواية) فإنها لم تقدم شيئا ذا بال فى نشأة القصة القصيرة وتطورها، وذلك لأن المجتمع الإنجليزى، بتوازنه النسبى، وبثقة أفراده فى أنفسهم، لا يتيح فرصة كبيرة، فى نظر المؤلف، لظهور الجماعات المغمورة.

وبنفس منهج المقارنة بين قالبى الرواية والقصة القصيرة يحدد المؤلف الخصائص الفنية الدقيقة للقالب الأخير، حيث يتحتم «أن تتركز حياة بأكملها وتزدحم فى بضع دقائق» على العكس من الرواية. وهذا معناه أن هذه الدقائق ينبغى أن تختار بعناية فائقة. إن الرواية فن تطبيقى والقصة القصيرة فن خالص، والمؤلف يميل، من بينهما، إلى الفن الخالص. والفرق بين هذين القالبين ليس فرقا فى الطول على الإطلاق، وإنما هو فرق فى الطبيعة الفنية؛ فوجهة النظر التى ينجح أحدهما فى عرضها لا يصلح الآخر لها، وما يصلح علاجه فى واحد منها لا يصلح علاجه فى الآخر. والطول ليس عاملا حاسماً فى تحديد خصائص القصة القصيرة.

إن القصة القصيرة ليست قصيرة لأنها صغيرة الحجم، وإنما هى صغيرة الحجم لأنها عولجت علاجا معينا، وارتكزت على أساس معين هو اختيار المعالجة الرأسية بدل الطولية للموضوع، وتفجير طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط

التحول فىه . إن الذى يقف على المنحنى تتاح له رؤية اتجاهى الطريق، والذى يفجر نقط التحول فى الموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ماثلة للعيان، بحيث تظهر هذه الأزمنة وكأنها لحظات متعاصرة .

فى داخل هذه الأفكار العامة ينتقل المؤلف، فى مقدمة الكتاب، من القصص الأمريكى، حيث يستشهد بفرن شيرود اندرسون، وباوارز، وسالنجر، إلى أيرلندا، مسقط رأسه، حيث يحلل بعض قصص أيديث سومرفيل وجورج مور، وإلى روسيا، حيث يكتب صفحات ممتعة عن أدب ليسكوف، وتنتهى المقدمة بمناقشة القول القائل بأن الرواية ماتت، وكذلك القصة القصيرة . ويقول المؤلف إنه أكثر استعدادا للتسليم بأن الشعر والمسرح قد ماتا، ذلك لأنهما قالبان بدائيان، أما الرواية، والقصة القصيرة فهما تطوير جذرى لقلب فنى بدائى ليتفق مع الحياة الحديثة بكل جوانبها . وهو لا يرى أية إمكانية، أو أى سبب، لحلول شىء آخر محلها، إلا فى حالة واحدة هى حدوث انقلاب عام فى الثقافة وسيادة الفوضى .

و حين نأتى إلى صلب الكتاب يزداد شعورنا بالمؤلف فنانا مبدعا أكثر منه ناقدا محترفا، فهو يقسم الكتاب إلى أحد عشر فصلا قصيرا، تشبه، فى مجموعها، إحدى عشرة قصة قصيرة جميلة . يتضح ذلك فى العناوين التى يضعها لهذه الفصول، وبعضها مأخوذ فعلا من عناوين قصص قصيرة من مثل «مكان نظيف حسن الأضاء» لهمنجواى ويتضح بصورة أشد، وأكثر امتاعا فى أسلوب معالجته للمادة الفنية التى اختارها للمناقشة فى هذه الفصول . إن المؤلف لا يقعد كثيرا، ولا يقن كثيرا وهو لا يعمل على مستوى نظرى، أو فى فراغ . إنه يضع يديه بل يغرقهما فى النصوص، ويشعرك دائما بأنه يعمل فى دائرة اختصاصه الضيقة التى يعرف دروبها ومسالكها تمام المعرفة . إنه ناقد متواضع، لا ينظر إلى النص من عل،

وإنما يعمل دائماً من خلاله، إنه لا يحمل صولجانا يسيطر به، ولكنه يحمل مصباحاً يضيئ به. وليس معنى هذا أنه يفسر ولا يحكم، وإنما معناه فحسب أنه لا يحكم إلا بعد أن يفسر، ويكون التفسير نفسه طريقه إلى اقتراح الحكم.

وفى الكتاب دراسات لأدب «ترجينيف» «وموباسان»، و«تشيكوف» «وكبلنج» و«جويس» و«كاترين مانسفيلد» و«اسحق بابل» و«مارى لافن».

ولقد درست أعمال هؤلاء الرواد مرة بعد مرة، ولكن ليس معنى هذا أن كتاب فرانك أوكونور مجرد دراسة أخرى تضاف إلى قائمة هذه الدراسات. إنه يقدم لمسة جديدة وهى لمسة شخصية فى أغلب الأحيان لفن كل واحد من هؤلاء تظهره فى ضوء جديد، وتضيف إليه بعداً جديداً، وليس هذا مبالغة، لم يكن له قبل قراءة هذا الكتاب. إن المؤلف يستخدم طريقته الدقيقة فى الاختيار، باعتباره كاتب قصة قصيرة، فى وضع يده على النقاط ذات الدلائل الفنية فى فن كل واحد من هؤلاء، أو بعبارة أخرى يقف على منعطف الطريق لتتاح له رؤية جوانب متعددة من فن كل واحد منهم فى وقت واحد. كذلك فهو يشد أبصارنا إلى المحور النفسى والفنى الذى يدور عليه إنتاج الفنان، فكأننا بعد ذلك نقرأ هذا الفنان أول مرة حين نقرأه فى هذا الضوء الجديد.

إن ترجينيف يصدر عن موقف واحد متكامل، إليه تعود كل المواقف، وهو موقف الفنان، الحساس، الشاعرى، المفكر، الذى لا يرضى عن نفسه لكل هذه الصفات، ويرى أنه مثل هاملت الذى لم يفعل شيئاً، لمدة طويلة، سوى أنه قعد يناجى نفسه، بينما هو معجب كل الأعجاب بالناس العمليين الأقوياء، الذين يمثلهم، فى نظره، كيشوت. فى قصته «خوروكاليشتش» يقدم لنا الأول على أنه فظ، وقوى، وذكى، وعملى، بينما الآخر حالم، يعزف على البالايكا، ويقدم

فى النقد الأدبى

لنا خور على أنه لا يعرف القراءة والكتابة، ولا يرى أنه فى حاجة إلى شىء يتعلمه من الكتب، بينما كالينتش يجيد القراءة والكتابة، ومن خلال هذه النقطة، التى يركز عليها المؤلف تركيزاً بالغاً، يعرض لفن ترجميف القصصى، ولأعماله ذات الطول النسبى، محددًا الفروق الفكرية والفنية بين القالبين.

وموباسان، فى نظر المؤلف، هو أبو البغايا التعمسات، اللاتى يقدمن من التضحيات فى الواقع مالا يقدمه هؤلاء الذين يقبلهم المجتمع على أنهم شرفاء، واللاتى تحفل نفوسهن بالمشاعر الدينية العميقة التى تتناقض تماما مع وظيفتهن فى المجتمع. هنا يقرر المؤلف، بطريقة قاطعة، وقوع موباسان تحت التأثير المباشر لفلوير. إن عالم موباسان عالم مقبض، والموضوعات التى يعالجها موضوعات تصل أحيانا إلى حد الإقذاع، ولكنه كان منفعلا بها، ومن ثم تتحول على يديه، إلى قصص جميلة. لقد كان فنا أصيلا، وشخصية ضعيفة فى الوقت نفسه، وكانت منابع إلهامه جنسية، والجنس منبع خطر للإلهام، إذ سرعان ما تصبح القصص، التى كانت فى أصلها احتجاجا عاطفيا على استغلال الجنس، وامتهانه، مجرد طريقة أخرى لاستغلاله، وامتهانه، لكن موباسان كان مخلصا لفنه، «وللجماعة المغمورة» التى اختارها موضوعا لذلك الفن، وهى جماعة البغايا. وقد دعاه ذلك الإخلاص إلى أن يعيش الحياة الجنسية لهذه الجماعة المغمورة فى زمنه، ويموت موتها، كل ذلك ليتمكن من كتابة قصتها على نحو جيد وصادق. إن الطبيب الذى أشرف على علاج موباسان فى المصحة العقلية سجل عنه العبارة التالية فى أيامه الأخيرة: «إن السيد دى موباسان يرتد إلى الحيوانية». وهكذا يصدق الكلام القائل بأننا نتغنى بالشىء حتى ننتهى إلى الحلول فيه.

أما نقطة الارتكاز فى موقف تشيكوف الفنى والنفسى، فى نظر المؤلف، فهى

أنه أستطاع، وهو ابن رقيق من أرقاء الأرض، أن يعتصر من نفسه دم العبودية قطرة قطرة، حتى أحس، وهو يستيقظ ذات صباح، أن الدم الذى يجرى فى عروقه دم حقيقى، وليس دم عبد. فى هذا الفصل يعطى المؤلف عناية خاصة لآثر موباسان على تشيكوف فى مراحلہ الأولى، ويحدد السنة، التى استقل فيها تشيكوف كفنان، بعامه السادس والعشرين، حين استطاع أن يعمق فى نفسه الإحساس بالشقاء الإنسانى. ويتضح هذا الاستقلال، على وجه التحديد، فى قصة كقصة «الشقاء» التى يفقد فيها سائق عربية عجوز أحد أبنائه ويحاول أن يشكو همہ لزبائنه الأغنياء المشغولين عنه. ولما لم يمنحه أحد الوقت، ولا المشاركة الوجدانية المطلوبة يذهب آخر الليل إلى الحظيرة ليشكو إلى حصانه العجوز، أملا فى أن يجد لديه مالم يجده عند أخيه الإنسان. هنا يحلل المؤلف العوامل التى حكمت تطور القالب عند تشيكوف، وملامح فنه، من تركيزه على الآثام الصغيرة، باعتبار أنها هى التى تهدم الشخصية الإنسانية، وليست الآثام الكبيرة، ومن تسلط فكرة الإحساس بالتفرد الإنسانى عليه. إن تشيكوف عدو للزيف، ومولع بكشفه، وهو يؤمن بالحياة إيمانا وحيدا ومحزنا، ولكنه إيمان جميل. وجماعته المغمورة التى أوصل فنه لنا من خلالها هى جماعة المثقفين الذين كانوا يعاملون بوحشية فى روسيا القيصرية كالأطباء والمدرسين.

وعندما يتقدم المؤلف لدراسة فن كبلنج يعلن حبه لبعض أعماله، وتردده فى الوقت نفسه، فى أن يسلكه بين الرواد من أمثال ترجنيف، وموباسان وتشيكوف. وهو، على الرغم من حبه له فى بعض ما كتب، يتهمه بالزيف منذ القصة الأولى التى يختارها له، وهى قصة «البساتى»، وعيب كبلنج فى نظر المؤلف، أنه لا يحتفظ بعينه مفتوحة على الموضوع الذى يعالجه، وإنما يفكر فى الجمهور، وفى التأثير الذى يمكن أن تحدثه القصة عليه. هذا الإحساس بالجمهور، على حساب

الإحساس بالموضوع، يورط كبلنج فى الأسلوب الخطابى الذى ينزل إلى مستوى الدموع، والضحك، والغضب، كما أنه يجعل قصصه أقرب إلى الميلودراما الفيكتورية منها إلى القصة القصيرة الحديثة. ومن العيوب الأخرى الخطيرة عند كبلنج أنه لا يتحدث إلى قارئه بصوت إنسانى متوحد ولكنه يتحدث على أنه واحد فى مجموعة. إنه عضو فى جماعة الطبقة الحاكمة فى الهند فى القرن التاسع عشر. إن كبلنج أخفق فى أن يتناول الموضوع الوحيد الذى يجب أن يتناوله كاتب القصة القصيرة، وهو الإحساس الإنسانى بالانفراد. إنه لم يقل أبداً مع بسكال: «إن الصمت الأبدى لهذه الأمد اللانهائية يرعبنى».

وفى الفصل الذى يعقده المؤلف لقصص جويس القصيرة يحاول أن يجيب عن سؤال مهم مؤداه لماذا توقف جويس عن كتابة القصة القصيرة بعد قصة «الميت» (ضمن مجموعة «أهل دبلن»)? هل كان ذلك لإحساسه بأنه لم يكن كاتب قصة قصيرة، أم كان لإحساسه بأنه استفد كل ما يمكن أن يفعله فى هذا القالب بالذات?. ويبدو أن المؤلف يميل إلى الجزء الأول من الإجابة، فهو يقول إنه من الصعب أن نتصور قصاصاً حقيقياً مثل تشيكوف يتوقف عن كتابة القصة نهائياً، كما أنه من الصعب أن نتصور شاعراً مثل كيتس يتوقف عن الشعر الغنائى. ويستعرض المؤلف «أهل دبلن» استعراضاً شبه تاريخى ليرى كيف تطورت موهبة جويس فى فن كتابة القصة القصيرة، مركزاً طول الوقت على الطاقات الغريبة التى فجرها فى اللغة، حتى نقلها من وسيلة توصيل إلى وسيلة تصوير. وأخيراً يصل بين موضوعات القصة القصيرة عند جويس، وبين أعماله الروائية مثل «صورة الفنان فى شبابه»، «ويوليسيس»، مبيناً أن هذا العالم ذا الموضوعات الخطيرة لاصلة له بعالم القصة القصيرة الذى ينبغى أن يخلق المأسى من الأحداث الصغيرة.

ويكشف أوكونور فى الفصل التالى عن سر الأسطورة التى أحاطت بكاثرين مانسفيلد، والتى تصورهما على أنها الفنانة النارية التى تتزوج من رجل غبى محروم من قوة الخيال الخالق، فىرى أنها أسطورة مبالغ فيها. وفى محاولة لتفسير أعمالها، وبخاصة القصص التى تدور حول موضوع الجنس، يذهب إلى أن كاثرين مانسفيلد كانت لديها اتجاهات تدخل فى مجال «الشذوذ الجنسى»، حيث تباغت بتجاربها الجنسية، اعتقاداً منها بأن الامتياز الفكرى الذى حققه الرجال إنما يعود إلى الحرية التى يتمتعون بها، دون النساء، فى إشباع غرائزهم الجنسية. ومن هنا فهى كاتبة مصطنعة، لم تضع قلبها فى أى من أعمالها، وإنما وضعت مكانه الإفراط العاطفى. يضاف إلى عنصر الاصطناع هذا عندها أنها أخفقت فى أن تتخذ لنفسها «جماعة مغمورة»، وتلك مسألة أساسية فى فن القصة القصيرة كما سبق. لقد كانت كاثرين مانسفيلد امرأة ذكية، وجريئة، ومسترجلة، ولكنها كانت على خطأ من البداية إلى النهاية. وقد أدركت ذلك فى أخريات حياتها، حين كتبت عن إحدى شخصياتها تقول «لقد عاشت، منذ أقدم وقت يمكن أن تتذكره، حياة هى صورة طبق الأصل للحياة المزيفة». ويعرض المؤلف لبعض المشابهة بينها وبين تشيكوف، ولكنه يذهب إلى أنها لم توفق مطلقاً فى استخدام طريقة تشيكوف الفنية استخداماً صحيحاً: إن القصص التى تستحق الإعجاب عند كاثرين مانسفيلد هى القصص التى كتبها بعد موت أخيها عن حياتها معاً، وعن طفولتهما بصفة خاصة، حيث استطاعت أن تنفذ بطريقتها الخاصة إلى عالم ما وراء الشعور نفاذاً يذكرنا بما فعله بروسست.

بعد هذا الفصل من النقد القاسى لفن كاثرين مانسفيلد يأتى فصل عن د. هـ. لورنس. وكنت أتصور أن يلي بعد لورنس مباشرة الفصل الذى عقده المؤلف لكوبارد، ذلك أن بين هذين الكاتبين أرضاً مشتركة يلح عليها أو كونور دائماً هى

فى النقد الأدبى

انحدارهما معا من الطبقة العامة الإنجليزية، ومحاولتهما معا التخلص من رواسب هذه الطبقة. غير أن الفصلين اللذين يتحدثان عن لورنس وكوبارد يفصل بينهما بدراسة لفن همنجواى. يقارن المؤلف فى دراسته للورنس بينه وبين كوبارد. إن الأول فنان بالغريزة يستطيع أن ينفذ إلى العالم الطبيعى نفاذا لا يشاركه فيه فنان آخر، أما كوبارد فهو خجول متأن، يقوم فنه على الملاحظة الدقيقة التى تستطيع أن تبني منظرا طبيعيا بدقة فاحصة لا يقدر عليها لورنس. إن لورنس يفقد نفسه فى المنظر الطبيعى، أما كوبارد فإنه يخترنه ليتململه فيما بعد. ويستمر المؤلف فى تحليل فن لورنس فى القصة القصيرة، ويحص العوالم العامة التى أثرت على فنه كتعليقه أهمية بالغة على الغريزة وهو فى ذلك متأثر بروسو الذى يؤمن بالرجل الطبيعى، وكتأمله من المجتمع الطبقي، وسعيه المتواصل للانتقام فى فنه من ذلك المجتمع عن طريق الإذلال الجنسى لأفراده. وهنا يناقش المؤلف مسألة لا بد أن تعرض لكل من يدرس فن د. ه. لورنس، وهى مسألة استخدامه للجنس. إن أوكونور يرى أن الجنس مرتبط عند لورنس، من بعض الوجوه، بتجربته الصوفية مع الطبيعة. وتتحقق هذه التجربة عنده بالاتصال العضوى الكامل، وهى تمثل مرحلة تطور من عهد الطفولة، قبل أن يتحدد الجنسى تحديدا فعليا. وبهذه الطريقة وحدها يمكن أن يفسر التوهج العجيب الذى يظهر عند لورنس عندما يصور والديه اللذين يتصلان به اتصالا حتميا، كذلك يربط المؤلف بين الاتصال العضوى، والأحاساس الدينى عند لورنس، فنحن، من وجهة نظر لورنس، نتقبل قذارة جارنا، ومضايقاته، وقسوته كما فعل السيد المسيح، رجاء أن يغفر لنا عن هذا الطريق. ولا يترك المؤلف د. ه. لورنس قبل أن يدرس تطور الإنتاج القصصى عنده. وهنا يقارن بينه وبين جويس فى التجارب اللغوية الجديدة التى أدخلها على إنتاجه المتأخر، ثم يعود إلى مقارنته بكوبارد فى عدم الرضا الاجتماعى، والحرص على الهروب من بيئته،

ففى أذهاننا لكوبارد، ولكنه ينتقل إلى همنجواى، وهو فى هذا الفصل بين لورنس وكوبارد غير مبرر فى نظرى، كما أشرت، ولذلك فسأتحدث عن دراسة المؤلف لكوبارد أولاً، ثم أعود إلى همنجواى.

كان إحساس كوبارد الطبقي أشد من إحساس لورنس، وذلك لأنه لم يحصل على أى قدر من التعليم. وقد مر بطفولة قاسية صورها فى بعض قصصه بنغمة رهبة من الحزن وراث النفس. ومفتاح فن كوبارد، عند المؤلف، هو الإيمان بالحرية الشخصية. ومن مميزات الكبرى أنه عرف تشيكوف وموباسان فى فترة متأخرة من حياته، فلم يقلد طريقة أى منهما. والحق أنه لم يجعل من تقليد أى إنسان هدفاً له، وإنما كان هدفه الوحيد الإمساك بتلابيب القارئ، وجعله ينصت. ولذلك فهو أحياناً يذكرنا بتشيكوف، وأحياناً بموباسان، وأحياناً بالقصص الشعبى، وأحياناً بالوصف الخاطف فى أدب الرحلات، ولكنه جذاب دائماً. ويمتاز فن كوبارد بالتقاط الأحداث العابرة، التى لا تلفت نظر أحد، وتفجيرها حتى يصنع منها شيئاً ذا بال، وهو يستفيد كذلك من الشئ الطارئ العرضى أبعد استفادة حين يحله بؤرة الاهتمام لديه. وعندما يصف أهل طبقته، يعطى الحرية الشخصية التى نجح هو نفسه فى تحقيقها، إدراكاً جديداً، أما حين يصف أهل الطبقة الغنية فإنه يكاد يفرق فى رومانتيكية المال والجاه.

ونعود إلى همنجواى لنرى أن المؤلف يبدأ الحديث عنه مؤكداً مدى تأثيره بالأسلوب اللغوى الذى طوره جويس فى قصصه، وكيف أنه فاق أستاذه فى هذا المجال حين نجح فى تطبيق هذه الطريقة لا على السرد فقط، بل على الحوار أيضاً. وفى معرض التدليل على ذلك يضرب المؤلف مثلاً من قصة همنجواى «تلال مثل الفيلة البيض»، وإن كان يتقد هذا المثل لغلبة عنصر السرد عليه، ومن ثم فإن تأثيره المسرحى تأثير ضعيف. وفيما عدا ذلك، كان همنجواى كاتباً عملياً،

فى النقد الأدبى

ولم يكن كاتباً باحثاً مثل جويس . وهو قادر على تخير أية حادثة، مهما كانت ضئيلة، وتحويلها إلى شىء يقرأ الآن، ومنذ ربع قرن، بإعجاب وتمعن، وتظهر قدرته هذه بصورة أوضح عندما تكون المادة جد ضئيلة، وعندما يتحتم عليه أن يعتمد كلية على مقدرته ككاتب. لكن العيب الحقيقى فى همنجواى يكمن فى أنه كثيراً ما يعتمد على فنه التكنيكى لتغطية مادة تافهة، ويمكن أن توصف طريقته فى كثير من قصصه بأنها «تكنيك يبحث عن موضوع». والمؤلف لا يوافق على أن يأخذ التكنيك زمام الأمر فى القصة القصيرة حتى يتحول بها إلى فن «صغير»، وهو يرى أن أى فن حقيقى إنما هو زواج بين أهمية المادة، وطريقة المعالجة. ويعود، مرة أخرى، إلى قصة «تلال مثل القبلة البيض» ليقرر أن همنجواى فى سبيل اهتمامه بالشئ المفرد المهم الوحيد فيها، وهو موضوع الإجهاض الذى يريده العاشق ولا تريده المعشوقة، يهمل إمداد القارئ بالإجابة عن مجموعة ضرورية من الأسئلة التى تحدد نوع رد الفعل عنده. إن الجماعة المغمورة عند همنجواى جماعة متصلة بالترفيه أكثر مما هى متصلة بالعمل، وهى جماعات السقاة، ومدربى الخيول، ومصارعى الثيران، وما أشبه ذلك، وحتى الحرب تؤخذ عنده على أنها تسلية وترفيه عن الطبقات الثرية التى لا عمل لها. غير أن هناك شيئاً واحداً يجده همنجواى دائماً وهو الشجاعة الجسمانية. إن المؤلف بعد كل هذا الكلام عن أدب همنجواى يقرر فى نهاية الفصل أن الوقت لم يحن بعد للوصول إلى أية نتائج قاطعة بالنسبة له!

ثم يبدأ المؤلف كلامه عن الكاتب الروسى بابل بمقارنته بهمنجواى فى أن كلا منهما كان رومتيكياً عنيفاً، ولم يحدث أن حفل بالحب والرحمة والسلام. ويرد المؤلف هذا العنف إلى الطفولة القاسية عند كل منهما مع اعترافه بأنه لا يعرف شيئاً يذكر عن طفولة همنجواى!. يهتم بابل بالقلب اهتماماً شديداً مثل همنجواى

ولهما معا منبع مشترك فى فلوير. وخیال بابل الجامح هو الذى ساعده كما ساعدته طفولته الذلیلة المضطهدة على تصویر قطاع الطرق بكل فخر، وبوحشية زاهية ألوان، لكن هذا التصویر أبعد ما یكون عن الواقع فى نظر أوكونور، الذى یخالف فى ذلك الناقد تریلنج كاتب مقدمة الترجمة الإنجلیزية لأعمال بابل. على أن المؤلف لا یهتم بكون بابل رومانتيكيا أو واقعيا قدر اهتمامه بالصراع الذى عاشه بین المثالية والانطواء، و بین المادية وشهر السلاح. هذا الصراع الذى أخصب حياة بابل الفنية، والذى عاجله فى مجموعة من قصصه حتى انتهى عنده إلى تفضیل حاسم للمادية، وشهر السلاح. إن بابل، فى نظر المؤلف، كذاب عبقرى، وقد بالغ فى وصف مظاهر العنف، لا لأنه كان یصف ما رأى، وإنما كان یصف ما اعتقد أنه ینبغى أن یرى. وعلى كل حال فإن المؤلف یفضل قصصه المتأخر الذى یصور فىه التناقض بین الشیوعیین والیهود.

وأخیراً یتحدث الكتاب عن أدب مارى لا فن على وجه الخصوص، وأدب النهضة الأیرلندية على وجه العموم. إن أدب مارى لافن لم یهتم کثیرا بالثورة الأیرلندية، وأدبها غریب على الإنسان الأیرلندی العادى، من حیث إنه لا یرى فىه أثرا لأسلافه، ففى هذا القصص من طعم القصص الروسى أكثر مما فىه من طعم القصص الأیرلندی. إن أفكارها مرتبطة بالأفكار الاجتماعیة فى العصر الفیکتورى، ولدیها حساسیة دینیة بالغة ککل الأیرلندیین. أما طریقتهما الفنية فتقترب من طريقة الروائى فى الاهتمام بالمنطق، منطق الماضى والحاضر والمستقبل، أكثر مما تقترب من طريقة كاتب القصة القصیرة الذى یولع بالحاضر، ویرتفع عنه فى نفس الوقت ارتفاعاً یرى منه کلا من الماضى والحاضر واضحاً بنفس الدرجة.

وفى الخاتمة حدیث عن بعض النصائح العملیة فى فن كتابة القصة القصیرة.

فى النقد الأدبى

لابد أن يهتم الإنسان بالموضوع، ولا بد كذلك من أن يسقط الموضوع إلى قاع الذهن، ولا بد فيها من البناء العضوى، وهنا يعقد أوكونور مقارنة بين القصة القصيرة والمسرحية مؤكدا الروابط القوية بينهما. كذلك لابد من إطلاق السراح للخيال، ومن التركيز، والاستغناء عن كل ما هو غير ضرورى، والاحتفاظ بكل ما هو ضرورى، والحذر من الاسترسال فى الكتابة الجميلة لذاتها والتي لا علاقة لها بما يريد الكاتب أن يقول، ثم إعادة القراءة، وإعادة الكتابة. إن الكاتب إذا لم يستطع قراءة إنتاجه الخاص عشرات المرات فليس له أن يتوقع من القارئ أن يقرأ ذلك الإنتاج مرتين. ويعترف أوكونور بأنه أعاد كتابة كثير من قصصه عشر مرات، وأعاد كتابة بعضها خمسين مرة!. وهكذا ينتهى الكتاب بعد أن رسم معالم فن القصة القصيرة من خلال التحليل الدقيق لفن مجموعة كبيرة من روادها.

إن هذا الكتاب واحد من مجموعة كتب قليلة تتناول القصة القصيرة بالدرس النظرى، غير أنه يمتاز عنها بالبعد عن التتبع التاريخى، والتفصيلات المرهقة عن شروط القصة القصيرة، وخصائصها. إنه إقرب إلى حديث أحد محبى القصة القصيرة عنها منه إلى دراسة متخصصة. وقد أحسست حين قرأته أول مرة، ولا أزال أحس، أن المؤلف كان قاسيا مع بعض الكتاب الذين عالجهم، وبخاصة كبلنج وكاثرين ما نسفيلد، ولكننى لم أحس فى أية لحظة أنه كان غير صادق فى هذه الأحكام. إن هذا هو ما يعتقد، وقد قدم من النصوص ما يبرر رأيه، وإن كان هذا الرأى لا يمكن أن يكون الكلمة الأخيرة بطبيعة الحال.

كنت أرجو ألا أختتم هذا المقال بكلمة تقليدية عن مدى فائدة الكتاب للقارئ العربى، ولكن يبدو أننى سأفعل ذلك. إننى أعتقد حقيقة أن الكتاب مفيد للقارئ العادى، وللقارئ المتخصص، ولكتاب القصة القصيرة. ومن الأسباب التى تزيد

فى النقد الأديبى

من اقتناعى بهذا، علاوة على ما ذكرته من قبل من أنه يقدم فى كل رائد من الرواد الذين درسهم رأيا فريدا (على كثرة ما قدم فيهم المدارس من آراء) أنه يتناول بالتحليل وبالتعريف كاتيين روسيين يخيل إلى أن معرفة القارئ العربى بهما محدودة، إذا قيست بمعرفته بترجنيف، أو موباسان، أو تشيكوف. هذا الكاتبان هما ليسكوف الذى تناوله فى المقدمة فأعلن أنه فنان لم يأخذ حقه خارج بلاده، ووصل. فنه بحميا الفن الشعبى، ووضع بعض أعماله، واسحاق بابل الذى عقد عنه فصلا سبق الحديث عنه.



الفصل الرابع وما إليه

حرية الإبداع وحرية التلقى

روى يونس بن حبيب عن عمرو بن العلاء قال :

«ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير» (ابن سلام في «الطبقات»، ط شاكر - السفر الأول ص ٢٥). لماذا ضاع أكثر التراث العربي، ولم يصل إلينا إلا أقله؟ وهل كان ذلك قتلاً على سبيل الخطأ، أو قتلاً على سبيل العمد؟ إن كانت الثانية فهي «الرقابة»، ويكون معنى ذلك أنها داء قديم. على أن قتل النص المدون تم في تاريخ البشرية على نحو أكثر بشاعة؟ فقد أحرقت الكتب وأغرقت، بل لقد انتقل القتل في أحيان كثيرة من النصوص إلى ذوات مؤلفيها؛ فياله من فزع ذلك الذي يسببه النص الإبداعي لمن يقتله، أو يقتل مؤلفه، وما هو عند النظر سوى كلمات مسودة على الأوراق!

على أن «الأخر» ليس وحده هو الذي يراقب «فالأنا» أيضاً تراقب: أتأمل حالي وأنا أكتب هذا الكلام، فأراني أثبت وأمحو، وأبوح وأضمر، وأزيد وأنقص، وأختار من بين البدائل التي ترد إلى ذهني، وأبني وأهدم، وأقيم إطاراً ثم أعود فأكسره، وحين أصبح على وعي بهذا كله - ولست وحدي الذي يفعل هذا - أعلم أنني أقوم بنوع من «الرقابة» على ما أكتب. إن حررتي في الكتابة كاملة، وأنا أراقب كتابتي على نحو تطوعي، ولكنه ضروري، وبدونه أجد نفسي غير قادر على التقدم في العمل خطوة واحدة. وأنا أفعل ذلك مراعاة لاعتبارات عدة؛

وما إليه

مقتضيات صناعة الكتابة، وطبيعة الموضوع الذى أعالجه، وحال المتلقى وإن كنت لا أعرفه. أفعل هذا كله سعيدا به، لأنه وسيلتى فى الوصول إلى هدفى، وبدونه تتقطع الخيوط بينى وبين قارئى المحتمل.

دعنا إذن نتفق على أمر له صلة بما قلته للتو، وهو أمر ينبغى ألا يثير جدلا طويلا: الإبداع نقض وإبرام، فوضى ونظام، أو هو فوضى تتحرش بالنظام، أو نظام يتحرش بالفوضى. إنه نوع من «الفيروس» الذى يتسرب إلى الجسد (أقصد: المجتمع) فيهزه هزاً عنيفاً، وقد يغادره والجسد أكثر تعافياً، وقد يغادره وقد دمره تماماً. والجسد المتعافى يطور لنفسه باستمرار عاداته الضارة، ونظمه الفاسدة ومؤسساته المترهلة، وهو كثيراً ما يكرس القسوة والظلم، ويقلب الحق باطلاً، والباطل حقاً، والإبداع يستمر فى مناوشة المجتمع، يتقاطع معه عند اللزوم، ويتوازى معه عند اللزوم. على أن الإبداع، قد يفقد أحياناً هدفه، لأنه فقد السيطرة على الرؤية الصحيحة، بفقدان السيطرة على الوسائل الصحيحة - من اللغة الحية والتشكيل الديناميكي والصدق العقلي والعاطفي والاكثرات الاجتماعى والأخلاقي - فيسقط فى شرك ممالأة المجتمع، فيمدح على غير أساس، أو يهجو على غير أساس، أو يتملق الرغبات البشرية القريبة، أو يتبنى العلاج عن طريق قعقعة الصدمات العنيفة، عوض العلاج بصمت سريان الإشعاع الواسع الطيف، وهذا هو الإبداع الزائف الذى سأعود إليه بعد لحظات.

والمجتمع الذى يميل إلى الدعة (وهو عادة يسميها الاستقرار) حساس تجاه «الإبداع» (أليس مشتقا من أصول تشترك فيها معه «البدعة»؟) وهو مستعد لكبته وقهره، ومستعد عند الضرورة للقضاء عليه. على أن الإبداع بدوره مشتبه، فثمة الإبداع الأصيل والإبداع الزائف (وأنا على وعى بما بين كلمتى الإبداع والزيف من تناقض، ولكننى لا أجد الآن فى ذهنى عبارة أفضل).

وما إليه

ثمة «البكاء» و ثمة «التباكي»، والمشكلة أن القشرة الخارجية لكل منهما واحدة، وأنت تظلم المجتمع إذا طالبت به بالتمييز بينهما دون أن تؤهله لذلك، وكيف يتسنى له - وهو لم يتدرب على ذلك - أن يمحص، ويفرز، وينخل، ويتساءل، ويفكك، ويركب، ويفترض المقدمات الصحيحة، ويستخلص النتائج الصحيحة؟ ذلك بالأحرى عمل دارسى الإبداع الذين نسميهم نقاد الأدب؛ هؤلاء الذين جاد عليهم المجتمع بما جعلهم مؤهلين نوعياً للنظر فى نصوص الإبداع، وتمييز الصحيح عن الزائف. لكنه - والحق يقال - ليس واضحاً لى أن النقاد قد أدوا هذا الواجب. إن قسماً منهم لا يزال يحوم حول النص، ولا يدخل فى صميمه، وآخر يطيل فى حديث النظريات المستوردة، فإذا أتى إلى النص لا يضيف شيئاً ذا بال إلى ما يفعله القسم الأول. وبالإضافة إلى هذين القسمين من النقاد ثمة آحاد يغازلون الثقافة الغالبة، ويطوعون النص العربى إلى آخر الصيحات المستخدمة وراء الحدود، ويهمشون أعمالاً أساسية لأنها لا تستجيب لمطالبهم، ويفرضون أعمالاً لا قيمة لها لأنها تحقق أغراضهم، ومعظم هؤلاء ليسوا مؤهلين أصلاً للنظر فى النص العربى.

لقد أسهم إهمال النقاد فى أداء واجبهم فى بقاء الإبداع الأصيل دون درع واقية من سطوة «الرقابة الخارجية» عليه. على أننى أحب أن أقول إن الرقابة الخارجية ذاتها أنواع وأشكال؛ فهناك الرقابة البصيرة التى ترى أن الإبداع مقوم ضرورى من مقومات المجتمع، وأن إعادة تشكيل العادات والتقاليد الاجتماعية ضمان لاطراد التقدم، وأن هذا كله رهن بحرية الإبداع، وهناك الرقابة العمياء التى لا تميز بين الإبداع الحقيقى والإبداع الزائف وتضع كليهما فى دائرة الاشتباه، وهناك الرقابة العمياء الشريرة التى تطول يدها الإبداع الحقيقى بحجة تصديها للإبداع الزائف، فتضمن بذلك وقوف المجتمع فى صفها.

وما إليه

ما أريد الوصول إليه هنا هو أنه في غياب مقياس نقدي علمي صحيح يقاس به الإبداع، ويميز الثمين من الغث، ستبقى «الرقابة» لها اليد الطولى، ويبقى الإبداع الحقيقي مظلوماً، كما يبقى الإبداع غير الحقيقي هو الطافي على السطح، ويكسب باستخدامه أصحاب المؤهلات الضعيفة، وتتخذ الرقابة غطاءً - كما أشرت - لقهر الإبداع الحقيقي.

إن الأسباب التي يقدمها الرقيب عادة لمصادرة الأعمال الأدبية تنحصر فيما يطلق عليه تجاوزاً «الخط الأحمر» فيما يتصل «بالمحرّمات الثلاثة»: الجنس والدين والسياسية. والرقابة عادة لا تلجأ إلى «التأويل»، وهي في الأغلب الأعم لا تمتلك القدرة علي ذلك. إنها تأخذ الأمور بظاهرها، وعادة تشير إلى صفحات بعينها فيها الواقع القريب، وليس الرمز البعيد. إنما يلجأ إلى «التأويل» أعداء الرقابة الذين يدافعون عن الإبداع، وهم عادة يحاجون الرقابة بأن الإبداع رمز، ولا يمكن خلطه بالوقائع المباشرة.

وعند هذه النقطة نجد أنفسنا - مرة أخرى - في مواجهة سؤال قديم هو: ما معنى العمل الأدبي؟

بعد قرون عدة من جهود المبدعين والنقاد صحت مفاهيم متنوعة لمعنى العمل الأدبي، مفاهيم أكثر من أن تحصى، ولكنها لا تتناقض مع ما سأخصه بعباراتي من أنه طائر الخيال الجميل الذي لا يقدم لك الواقع مباشرة (لأنه لا يمكن أن يختلط بالتقارير الصحفية، أو الوثائق الاجتماعية، أو المنشورات السياسية)، ولكنه يحتال على هذا الواقع بمن «الإيهام» المبني على الرمز والمجاز، فيضع «الصورة» مكان الحقيقة الحرفية، ويجمع في بؤرة واحدة الحقيقة المصورة، التي تتسع لما هو كائن، بالإضافة إلى ما كان، وما يمكن أن يكون، وهذا هو السبب في أن النقد الأدبي -

وما إليه

وهو علم (أو فن) تحليل الأدب - يعج بمصطلحات من مثل: الرموز، والمرايا، والعلاقات، والمجاز، والجنوح، والبنية العميقة، والصورة، والاستعارة وما إلى ذلك، معلنا حرصه في كل ذلك على النأى بالأدب عن المباشرة التي توقعنا في أسر الواقع الحسى، والاحتفاظ به في نطاق الإشارة التي تبقينا في نطاق النظر الحر؛ فالمباشرة هي «أم» الضحالة. والرمز هو «أبو» العمق، هنا لا محدودية الخيال، وهناك حدود الحواس المعروفة، وهنا الستر التي تلقى على الواقع بالغموض الفنى ليكتسب هذا الواقع مزيدا من الوضوح، وهناك الواقع العارى الفج المجرد من التأويل.

وأخلص من ذلك كله إلى القول بأنه ليس أدبا يستحق التسمية عندي - ولم أراه عند أحد غيرى ممن يعتد بقوله - ذلك الأدب الذى يتناول الجنس فى حدود ما نعرفه فى الواقع، أو يتناول السياسة فى حدود ما نعرفها فى الواقع. وهو إذا فعل ذلك عرض نفسه لأن يخرج من حدود التصنيف الأدبى، وصنف على ما هو عليه، ومن الممكن أن يدخل بهذا التصنيف الجديد تحت طائلة القانون، فيحاكم طبقا لقانون حماية الآداب، أو حماية الأديان، أو قانون العمل السياسى.

أما الأدب الذى يستحق هذه التسمية، فمع أن موضوعه الحر الطليق لا يمكن أن يستثنى الجنس أو الدين أو السياسة، فإن أسلوبه هو الذى يحدد هويته، وأسلوبه فى جميع الأحوال هو خلاصة ما ابتكره المبدعون، وطوروه، وعدلوه، وأضافوا إليه، من تقاليد للتعبير، عاشت فى بيئات مختلفة، ولغات مختلفة، وأزمنة مختلفة، الكلمة الفاعلة، والرمز المبين، والعلاقة الدالة، والبنية المؤثرة، والبدعة الأسلوبية المشمولة بالتقاليد الحية، وكسر البناء فى سبيل التوصل إلى بناء جديد،

وما إليه

وما إلى ذلك. أما البداية من الصفر، بتقديم معنى خاص بالإبداع لا يصدق إلا على مبدع بذاته، لا يشاركه فيه أحد، فشيء لم نسمع عنه أو عن شبيهه من قبل. وإذا ادعاه مدع فإنما يكون ذلك للفت الأنظار فحسب، كما يلفت المفلس الأنظار إلى ذاته عن طريق «قطع الطريق»، أو كما يلفت الطفل المعزول، العارى عن المواهب، الأنظار عن طريق إفساد اللعبة الجميلة على الجميع. وأستاذ القارئ فى ضرب بعض الأمثلة الغليظة: إن الجالس وراء الباب المغلق للمرحاض جالس يقضى حاجته (نحن نعلم ذلك) والجالس على قارعة الطريق لنفس الغرض جالس يقضى حاجته (نحن نرى ذلك). الفعل واحد، والفرق فقط فى أسلوب الأداء، ونحن نقبل فعل الأول، ونستنكر فعل الثانى، والزوجان يتضاجعان فى الفراش، وإذا تضاجعا فى الطريق العام (وهما زوجان) سيقا إلى شرطة الآداب. الفعل واحد، وهو لا يجرم فى الأولى، ويجرم فى الثانية، فلماذا؟ وهل نستطيع نحن النقاد أن نطور لأنفسنا فى ضوء هذه الأمثلة - على غلظها - منهجا نفرق به بين الأدب الذى يستحق هذه التسمية فندافع عنه، والأدب الذى لا يستحق هذه التسمية فتتخلى عنه؟

أقول ذلك كله فى أمر «الإبداع» و«الرقابة» أما تقديم النص الإبداعى فى مناهج الدراسة فهذه حديث أشرف فيه الآن.

يعلم المشتغلون بالتدريس الأكاديمى أنهم، حتى فى أكثر مناهج الدراسة تعميما، مطالبون بأن يختاروا فيحسنوا الاختيار من بين الكم الهائل من الإبداع الأدبى، وهذا الاختيار ضرورة حتمية بديهية؛ لأن تناول كل شيء هنا فضلا عن أنه غير ممكن فهو غير مرغوب فيه، وذلك لأن الدرس الأدبى لابد أن ينهض على قاعدة منهجية، ولا توجد قاعدة منهجية تقول بتقديم كل شيء، لكل أحد، فى الزمن المحدود؛ فتلك أمور ينبغى أن تراعى وإلا لما تحقق الهدف.

وما إليه

على أن مجرد الاختيار لا يكفي في التدريس الأكاديمي، وإنما ينبغي أن يصحبه أن يكون هذا الاختيار متدرجا؛ فالمرحلة الأولى - بالبديهة - غير المراحل المتوسطة، وهما غير المراحل المتقدمة، وهكذا ينبغي أن نحسب حساب البيئة، والزمان، وعمر المتلقى، وثقافته، ولأى هدف يسعى، وإلا كنا نعمل بدون خطة، ونخبط في الظلام.

والفكرة الأساسية أن يكون المتلقى طرفا في هذا النوع من التعليم، الذي هو عملية صناعية على كل حال؛ فباتقنا هناك من مبدع حر لمتلق حر نواجه هنا نوعا من الإبداع المختار (وهذا قيد) لمتلق مختار (وهذا قيد آخر)، وشرط نجاح هذه العملية أن يكون المتلقى مهيا لفهم ما يتلقى، واستيعابه على نحو صحيح. وسأقصر كلامي على تناول الجنس في مناهج الدراسة، وما يتبع ذلك ضرورة من الكلام عنه من خلال ما يمكن أن يقدم من شروح في قاعات الدراسة.

إذا وقع اختيار الأستاذ على رواية تحتوي على صفحات تصف مشاهد جنسية، وكانت الرواية من الإبداع الرفيع؛ بأن يكون الجنس خيطا في نسيج ديباجتها، وعنصرا أساسيا لا يتحقق بدونه غرضها النهائي، فعلى الأستاذ أن يكون مطمئنا إلى أن المتلقى معد إعدادا جيدا لتلقى هذه العمل، وذلك عن طريق القراءة الواسعة، والدربة المناسبة على تركيب مثل هذا النوع الأدبي، وعلى تحول هذا الخيط (أقصد عنصرا للجنس) في الرواية من حال حسية مباشرة إلى حال فنية رمزية، وعلى القدرة على إدراك الفرق بين «تصوير» الجنس في عمل روائي «وتقريره» في بحث اجتماعي. لابد أن يطمئن الأستاذ إلى ذلك، وإلا كانت النتيجة، التي تؤكد لها لي خبرتي في التدريس المتصل للنص الأدبي في الجامعات على مدى أربعين عاما، على النحو التالي: سيفهم المتلقى لا محالة أن هذه الصفحات التي تعالج الجنس روائيا صفحات مقصودة لذاتها، وأن الجنس فيها هو

وما إليه

نفس الجنس الذى يعرفه (أو يعرف عنه) فى واقعه الخارجى، ولن تنزل هذه «النار» على قلبه بردا وسلاما، كما يمكن أن تنزل النار المنبعثه من لوحة فنية تصور النار، على قلب متلقيها المعد لذلك بردا وسلاما. وكيف تكون كذلك والمتلقى هنا لم يعد إعدادا سليما لتلقى هذه النار بوجهها الصحيح؟ . وإذا فعلنا ذلك نكون قد أخطأنا الهدف من نواح عدة: نكون قد ساعدنا فى تعميق الخلط الحاصل فى كثير من الأذهان من تطابق الواقع الأدبى والواقع المادى (فكرة أن الآداب تعكس جوانب الواقع كما تعكس المرايا الوجوه)، ونكون قد قدمنا خدمة تطوعية للرقيب المتربص بالعمل الأدبى، فيجد حجته التى تضمن له تعاطف الناس معه حين ينقض على هذا العمل، ونكون قد أسهمنا — ربما عن غير قصد ولكن ذلك هو أخطر الجوانب — فى إحداث «الإثارة» دون إحداث «التطهير» (وأنا أستخدم المصطلحين هنا بالمعنى الأرسطى).

يقال : إنها «الحرية الأكاديمية»؟ وأقول : أية حرية؟ وهل نتحدث عن شىء دون أن نضع له «حدا»؟ إن الحد هو أول ما يقدمه المناطقه عند تناول أى فرع من فروع المعرفة، والمناداة بالحرية الأكاديمية دون تقديم تعريف لها مغالطة منطقية كبيرة، وهل يعقل أو يتصور أن ثمة حرية بدون حد أو حدود؟ ومتى كانت؟ وكيف وضعت موضع التطبيق؟ وماذا كانت النتائج؟ إننى أضع حدائى فى رجلى وملابسى على جسدى فى اللحظة التى أفترض فيها وجود «الأخر»، وقد يكون هذا ضد راحتى الشخصية. وأقوم بالحد من حرىتى الشخصية على مدى يومى، بل ومدى حياتى، لأننى أعلم أن هناك أهدافا واعتبارات تؤكد لى هذه الحرية ولا تنفيها، ولذلك أضعتها أمام اعتبارات راحتى الشخصية، أهدافا متصلة بالمجتمع فى مجمله، بل وبالحياء فى مجملها، تحتم علىّ التخلّى عن «مساحة» من حرىتى لأتيح «للأخر» مساحة فى حرىته، وكيف تتناقض الحرية الأكاديمية مع الحرية الشخصية؟ ومن أين جاءت الحرية الأكاديمية؟ أهبطت من السماء أو تطورت على

وما إليه

الأرض في مسيرة المجتمع؟ وإذا كنا سنمارس حريتنا الأكاديمية دون أن نعنى حتى بتقديم تعريف لها فهل نلوم من يصف الأكاديميين بأنهم «أصحاب البرج العاجي»؟

ثم ماذا عن حرية الطرف الآخر؟ ماذا عن حريته هو أو حريتها في (الطالب والطالبة)؟ أليس هو، أو هي، الشريك الأساسى فى العملية التى بدأت منذ اختيار الأستاذ (بحريته) هذا النص (بعينه) موضوعا للدراسة؟ وماذا لو أن هذا الشريك يرى أن هذا النص ليس مناسباً؟ قد يرى ذلك لنقص فى تأهيله، ولكن من حقه - مادام الأستاذ لم يؤهله - أن تؤخذ رؤيته فى الاعتبار، وإذا لم تؤخذ رؤيته فى الاعتبار نكون قد راعينا جزءاً من الحرية، وأهدرنا جزءاً منها، والحرية كل لا يتجزأ. هل نقول إننا نعالج بالصدمة؟ وما نوع هذا العلاج الذى لا يحتوي على شىء سوى الصدمة؟ وكم من صدمة قضت على حياة المريض لأنه كان محتاجاً إلى أسلوب آخر من العلاج فى حقيقة الحال! أو هل نؤكد حرية «الأنا» على حساب حرية «الآخر» حين نقول إن الذى لا يعجبه الحال يمكن أن ينسحب من «المشروع»؟ وأى نوع من نفي الآخر هذا، فى مناهج تتحدث عن الحرية؟

أما كلمتى الأخيرة فأحب أن أجملها فيما يلى:

ينبغى ألا «نراقب» الأدب - هذا شىء لا خلاف عليه. ولكن الأدب - وهذا من صميم طبيعته - من شأنه أن يراقب نفسه. وهو كذلك لأنه نقد للحياة، وكيف يكون نقداً للحياة إذا لم يقدم أولاً نقداً للذات؟ على أنه لا يراقب نفسه عن طريق التصالح مع الواقع أو الخضوع له، وإنما عن طريق التوصل إلى صيغة جدلية فعالة مع هذا الواقع، يحقق بها هدفه الدائم فى الهدم والبناء. أما تحدى عادات المجتمع وتقاليدته على نحو فج، دون إقناع هذا المجتمع بأن من مصلحته التخلي عن هذه العادات والتقاليد، فدليل على قصور الرؤية الناشئ عن قصور الوسائل، وهذا من شأنه الإطاحة بالهدف ذاته.

من مشكلات الحداثة ملاحظات عن لغة النقد العربي الحديث

إذا أردنا أن نلحق بركب العلم، وندخل بالدرس العربي مجال العصر الحديث، فأول ما ينبغى العناية به ضبط مصطلحات فروع المعرفة، وجعل اللغة العربية لغة دقيقة في شتى النواحي، قادرة على استيعاب الأفكار، مبرأة من التميع والإنشائية الزائفة.

والنقد الأدبي مجال من أصح المجالات لامتحان هذه الناحية، فهو تخصص دقيق من تخصصات الدرس الأدبي الحديث، وهو محتاج - لكى ينهض فيلحق بمثله فى آداب الأمم المتقدمة - إلى نواح من التحرير والضبط تقع اللغة فى مقدمتها.

إنه لما استرعى النظر فى تراثنا النقدى القديم حرصه الشديد على تحديد مجاله، وضبط مفاهيمه، والنص على أنواع المؤهلات اللازمة التى تميز العاملين فيه وتقريبه من أنواع المهارات الفنية الأخرى، والنظر إليه بصفته فرعاً من فروع التخصص لا يلتبس بغيره، ولا يسع المرء إلا أن يقرر فى دهشة أن هذا الإحساس الذى كان واضحاً عند محمد بن سلام الجمحى؛ منذ ما يربو على أحد عشر قرناً من الزمان، لم يصبح حقيقة ثابتة فى نفوس الناس حتى هذه اللحظة؛ فالنقد الأدبى لا يزال معناه متميعاً غامضاً - حتى من قبل رجاله أنفسهم - ولا تزال القضايا اللصيقة به - وفى مقدمتها قضية اللغة - محتاجة إلى إعادة النظر مرة بعد مرة.

يقول ابن سلام:

وما إليه

«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان».

وينبغي ألا نستاء من إلحاق النقد الأدبي بالحرف؛ فقد كان معنى كلمة الشاعر عند الإغريق «الصانع»، وكان لهذا المفهوم لديهم أثره الفعال في وصل الشعر بالحياة على نحو من «المحاكاة» الفعالة التي لا تتوقف عند تصوير الأشياء باعتبار ما هي كائنة عليه، بل تتجاوز ذلك إلى تصويرها باعتبار ما ينبغي أن تكون.

أما النقد العربي فيعاني من مشكلات عدة، أولها بالتناول على الإطلاق ما يتصل منها بلغته. ولغة النقد العربي الحديث موضوع طويل ومتشعب، ولكن ما يمكن ملاحظته دون تردد أن نوع اللغة التي استخدمها هذا النقد منذ بداية النهضة أسهم – ولا يزال يسهم – في توسيع الهوة بينه وبين ما يجب أن يتوافر له من الموضوعية، والدقة، والانضباط.

ومن الواضح أن فروعاً أخرى من «الإنسانيات» – كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الاجتماع – قد أحرزت تقدماً ملحوظاً في تطوير أدوات التعبير لديها، وفي ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التي تستخدمها. وكان هذا كسباً ميز تلك الفروع، ووضح حدودها، واقترب بها من الموضوعية المنشودة، في حين ظل النقد الأدبي لدينا يتعامل – في الجانب الأكبر منه – بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمي؛ لغة قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير بصفته هدفاً في ذاته، ولكنها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية. وقد ساعد هذا النوع من التعبير على فصل النقد الأدبي عن المد الحضاري نحو الموضوعية، كما ساعد على أن يصبح النقد مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق

وما إليه

فى فرع من فروع المعرفة الأخرى. وصدق كلفة الأمدى فى «الموازنة»:

«ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعى كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعى أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه؟».

وهذه اللغة الإنشائية غير العلمية التى هى إحدى علل النقد الأدبى لدينا تأخذ أحد مظهرين: مظهر تقليدى لا يفرق بين اللغة باعتبارها وسيلة موضوعية للتعبير، وبين اللغة باعتبارها مظهراً لإظهار البراعة اللفظية، ويبدو هذا المظهر واضحاً عند من ترتب لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية، ونشئوا على التفكير فى اللغة على أنها مجموعة من الأنماط الأسلوبية لا وسيلة اتصال حية. أما المظهر الثانى فيتجلى فى الجرى الأعمى وراء «الحديث»، والولوع باستخدام المصطلحات الغائمة والكلمات المترجمة على نحو عشوائى، ويكثر هذا عند هواة الثقافة الغربية.

وعندى أن هذا المظهر الأخير أشد خطورة على النقد، وأشد تعويقاً له من المظهر الأول؛ ذلك لأننا فى المظهر الأول نواجه إنساناً صادقاً مع نفسه - فى أغلب الأحوال - يعبر بالطريقة التى يعرفها، ويثق فى أنها الطريقة الملائمة للتعبير. أما فى المظهر الثانى، فنحن أمام إنسان يحاول أن يوهمنا - عن طريق الخداع - بأنه قد استقى الشئ من مصادره الأصلية الحديثة، وأنه على علم بما لا يعلمه غيره من مفاهيم ومصطلحات. وفى هذا نوع من تخريب الأذهان من شأنه أن يحجب الرؤية الصحيحة عن الناس، وهو - من ثم - يسهم بالقطع فى تخلف النقد الأدبى وتعويق نموه.

لم ينجح النقد العربى الحديث حتى يومنا هذا فى تطوير أدواته التعبيرية، وفى

وما إليه

تحديد لغة خاصة به، ولا أعنى باللغة الخاصة للنقد الأدبي أن تصبح له لغة رمزية كلغة المعادلات الرياضية أو الكيميائية، ولكننى أعنى أن يسيطر على مصطلحاته ويحدد مفاهيمها، فيصبح واضحا أن هذه اللغة - بهذه المفاهيم وتلك المصطلحات - هي لغة النقد الأدبي التي تحقق له أكبر قدر من الفاعلية العملية، وتميزه - في الوقت ذاته - عما عداه من فروع المعرفة. وبهذا المستوى اللغوى وحده يمكن أن يكتسب النقد الأدبي نوعا من الاحترام الذي اكتسبته فروع أخرى في انضباطها وموضوعيتها. وليس لنا أن نخشى على النقد الأدبي - إذا أصبحت لغته منضبطة إلى هذا الحد - أن يصبح هو نفسه علما؛ فمادته الأولى التي يتعامل معها - وهي الأدب الإبداعي - تحميه من هذا الخطر في كل الأحوال.

ومما يتصل باضطراب لغة النقد الأدبي وتطورها أنه لم يحقق إنجازا يعتد به في تحرير المصطلح النقدي وضبطه. والمصطلحات - في كل فرع من فروع المعرفة - ثروة لغوية متطورة عن اللغة العامة ومستخدمة بمعنى خاص في فرع خاص، وذلك يكسبها أهمية عامة حين تنسب إلى اللغة العامة، وأهمية خاصة حين تنسب إلى ذلك الفرع الخاص. وليس لدنيا - للحق - فكرة دقيقة تاريخية عن معانى المصطلحات النقدية الموروثة، ولا نجحنا - من ناحية أخرى - في الاتفاق على إيجاد مصطلحات في لغتنا الحديثة تناظر مصطلحات النقد الأجنبي الحديث.

ويمكن أن يتضح الاضطراب الكامل في ذهن القراء من الأسئلة المتكررة التي يواجه بها الإنسان من الطلاب عن الفروق بين كلمات تستخدمها اللغة العربية مثل «الرومانتيكية» و «الرومانطيقية» و «الرومانسية» و «الابتداعية»، وهي كلها مستخدمة في مقابل مصطلح Romanticism أو الفرق بين «مسرح العبث» ومسرح «اللا معقول» في مقابل مصطلح Theatre of Absurd أو عن الفرق

وما إليه

بين «تيار الوعي» و «تيار الشعور» في مقابل مصطلح Stream of Consciousness وقد وصل البعض في ترجمة هذا المصطلح حدا جعله معه «تيار اللاشعور» فعكس معناه تماما. وحتى المصطلحات الشائعة لا تزال تلقى في ترجمتها إلى اللغة العربية اضطرابا بينا، وخذ مثلا مصطلح Novel الذي لا يزال مترددا بين «الرواية» و«القصة» و«القصة الطويلة» الخ. أما الموقف الأحدث في ترجمة المصطلحات فقد تجاوز الاضطراب إلى «الإلغاز» مما جعل كثيرا مما يكتب الآن باسم النقد الأدبي مثيرا للسخرية ومثيرا للإشفاق!

كل ذلك يدل على أننا في الوقت الذي نشغل فيه بأحدث القضايا النقدية وأدقها نغفل حقيقة أولية هي أن تحديد المصطلحات والاتفاق على مفاهيمها ينبغي أن يكون البداية الصحيحة.

وتتوه الحقيقة في كثير من القضايا المثارة نتيجة لهذا الاختلاط في مصطلحات النقد الأدبي، ومن ثم في لغته، وذلك لأن تناول المسائل يتم على أساس مفاهيم متباينة، مما يجعل تقريب وجهات النظر أمرا صعبا غاية الصعوبة.

وثمة نقطة مثيرة تتصل بلغة النقد العربي الحديث، وتحولها من مسارها الطبيعي وهي القفز من «العمل إلى صاحبه»، وتحويل النقد من ملاحظات علمية إلى تجريح. ولا أدري السر في شيوع ظاهرة «السباب» في مجال «النقد» أكثر من شيوعها في أي مجال آخر، هل هي الرواسب التي أحاطت بالكلمة منذ البداية والتي جعلتنا عاجزين عن الإفلات من أسر الإيحاءات اللصيقة بها بدءاً من الولوع بإصدار أحكام «الجودة» و «الرداءة» وانتهاء «بالشئ على السفود»؟

ولهذه الظاهرة آثار أخلاقية بعيدة المدى، ولا يملك الإنسان إلا أن يشير بأسف إلى عدد المرات التي تحولت فيها الكتابة في النقد الأدبي إلى محض شتائم يحاسب

وما إليه

عليها القانون، ولكن الإشارة المتكررة ينبغي أن تكون إلى أثر هذه الظاهرة في تشويه لغة النقد الأدبي، والوقوف - من ثم - حجر عثرة في طريق تقدمه نحو الموضوعية المنشودة .

ومما يؤسف له أن تاريخ ظاهرة السباب هذه صاحب النهضة النقدية الحديثة، واستمر معها، فهو موجود في كتاب «على السفود» المنشور في سنة ١٩٢٩، وفي كتاب «رسائل النقد» المنشور سنة ١٩٣٧. وقد سجل محمد مندور في كتابه «الميزان الجديد» المنشور سنة ١٩٤٤، ما وجه إليه من شتائم شخصية باسم النقد الأدبي، وهو - فوق ذلك - أصبح مغربا بالتناول من قبل طائفة من مؤرخي النقد، فحل تبويب النقد إلى معارك محل تبويبه إلى قضايا موضوعية، بل وصل الحال إلى درجة أصبح فيها وجود هذه المعارك دلالة الازدهار، وعدم وجودها دليل الركود.

ومن المؤسف أن يصل الحال بلغة النقد الأدبي في أحيان كثيرة إلى حد المهارات التي لا تقف عند حد، والتي تصل أحيانا حد الاتهام بضعف الوطنية، وضعف العقيدة، واستعداد الرأي العام واستعداد السلطات، كل هذا باسم النقد الأدبي!. ومن الملاحظ أن المناقشة - التي غالبا ما تبدأ في صلب الموضوع - تنتقل بسرعة مذهلة من القضية إلى الشخص، ومن الشخص إلى نيته وسلوكه، في ماضيه وحاضره، مستخدمة التصريح آنا، والتلميح آنا، والغمز واللمز آنا، وتجاوز الحدود النقدية في جميع الأحوال.

إن لغة النقد الحديث محتاجة إلى تصفية فورية تبدأ من إسقاط كل التعليقات التي تحوم حول النصوص، ولا تتناولها بالتحليل من داخل نسيجها، يستوى في ذلك أن تكون هذه التعليقات من باب اللغة الإنشائية الفارغة التي تقول كثيرا ولا

وما إليه

تقول شيئا – والتي يمكن أن نلتقط لها مثالا عشوائيا في الكلام التالي الذى يتكلم عن أحمد حسن الزيات :

«فهو صاحب علم وإحساس وذوق وقلم، تقبس من مواهب صافية ، وثقافة أصيلة، تمتد جذورها إلى ذلك الفيض القديم، وترفرر أفنانها فى أجواء الحرية والانطلاق لتتلقى نسيمات الشرق الهادئة، ونسمات الغرب العاتية، وتكون من كل أولئك مزاجا خاصاً، وهو مزاج الأديب العالم، أو العالم الأديب، قرأ الناس ذلك فيما ترجم وفيما ألف، كما قرؤوه فى «رسالته» التى أحيأ بها الثقافة والفن والأدب فى بلاد الضاد، وصار زعيم مدرسة، وصاحب أسلوب ممتاز بين الأساليب الأدبية فى عصرنا».

أو أن تكون مباحكات من النوع الآخر الذى يوهم بأنه يستقى أحدث ما فى النقد الأدبى من مصادره من مثل :

«هكذا تؤسس القصيدة أنساقها، لكنه تتعامل معها بحيوية عميقة فلا تسمح للإنسان بالتجمد على صورة واحدة، بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة، مدخلة التنوع على النسق، ومداخلة بين الأنساق. بيد أنها رغم ذلك تظل قادرة على بلورة الأنساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضىء كل طرف منها الطرف الآخر .. وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة . . للحدث المركزى بكل ما فيه من فرادة وتوتر، وتعميق حيويته وإبراز الهوية بين وجود إبراهيم اليومى ووجوده الخارق، بين الزمن وبين اللحظة، وبين عطاء الآخر والموت من أجله».

وهى محتاجة إلى تصفية أيضا من حيث معجمها، وفى كل حالة تنحرف فيها

وما إليه

من العمل إلى صاحبه، أو من التحليل والتقسيم إلى الغمز والتجريح، ينبغي أن يكون ثمة رأى عام نقدي قوى يسقط مثل هذه اللغة فى الحال.

إن تباين حال النقد أمر خطر، ودخول كل من «هب ودب» فيه أمر خطر، ووصف العمل الواحد بأوصاف متناقضة دليل على أننا لم نبن للنقد بعد قاعدة يقف عليها، وخضوعه لكل المستجدات ليس دليلاً على مرونته بمقدار ما هو دليل على فقدانه صلابته، وتراوح لغته بين الإنشائية الضحلة والإشارية الملعزة دليل على تدنى درجة نضجه. وليس المقصود بالطبع أن تتوحد زوايا النظر فيه، أو تصبح لغته «إكليشيات»، وإنما المقصود أن يكون له كيان.

* * *

الناقد العربي الحديث في مفترق طرق

قطعت النهضة الثقافية العربية أكثر من قرن من الزمان، ولا يزال فرع حيوى من فروعها هو النقد الأدبى حائرا يتردد أى طريق يسلك. ولقد جرب المضى فى عدة طرق فبدأ «سيره» فيها أدنى إلى «التخبط»، وفاضل بين مجموعة من «البدائل»، وعاد إلى حيرته الأولى. وهو يبدو الآن فى مفترق الطرق، وعليه أن يختار من جديد، وأن يكون اختياره هذه المرة - إذا أراد التقدم - صحيحا.

فى العقود الأربعة الأولى من هذا القرن، بدت الحركة النقدية أقرب ما تكون إلى تحقيق نتائج «طبيعية». كان طه حسين، والعقاد، والمازنى، وميخائيل نعيمة، وآخرون يعبدون طريقا فى الصخر بزرع مناهج الدرس الأوروبية فى التربة العربية. كانت «التقنية» وافدة، ولكن المادة الخام فى مجملها محلية، فأجرى طه حسين «تجارب نقدية» على «مادة شعرية» من إنتاج طرفة والمثقب ولبيد والمتنبى وأبى العلاء وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى، وأجرى العقاد والمازنى «تجارب نقدية» على شعر ابن الرومى والمتنبى وبشار وشوقى، وزخر كتاب «الغربال» بالنصوص العربية. كانت أعين هؤلاء مشدودة إلى طرق الدرس الحديثة فى حين كانت أقدامهم ثابتة فى أرض «التراث»، وكان من نتيجة ذلك أن تحقق على أيديهم نوع من «ربط الماضى بالحاضر»، وهو أمر قامت عليه كل حركة صحيحة من حركات «التنوير». لكأن الرواد كانوا يريدون أن يقولوا (وبحق) إن الوطن العربى

وما إليه

(من الناحية الأدبية) لا يعاني من أزمة في المادة الخام (النصوص الأدبية) وإنما يعاني من أزمة في الأدوات (ومناهج الدرس) التي يستخدمها في «استثمار» هذه المادة الخام. ولعلمهم بذلك كانوا يعبرون عن روح النهضة العربية كلها، وهي أننا لا نعنى باللاحق بالغرب أن نكون بعضا منه، وإنما نعنى استخدام حقنا الطبيعي في الاستفادة من المنجزات البشرية في تناول «ثرواتنا» تناولاً صحيحاً يلحقنا بركب البشرية المتقدم. ولا أعتقد أن طه حسين - حتى وهو يكتب «مستقبل الثقافة في مصر» (أى في قمة غلوه) - كان يرمى إلى غير هذا.

وتوالت «الانفجارات» العنيفة في الثقافة الأوربية بالثورة النفسية (فرويد ومن تلاه)، والثورة الاجتماعية (مدارس علم الاجتماع المختلفة)، وحقق ذلك نتائج بعيدة المدى في حياة الناس العادية، وفي أساليب الحكم، وفي «الرؤية» الأكاديمية، ونال طرائق الدرس الأدبي في الوطن العربي من ذلك أوفى نصيب، فبدأنا نسمع عن «المنهج السيكلوجي»، و«المنهج السوسيلوجي»، وكان من نتيجة ذلك أن اهتزت ثقة الناقد الأدبي «بأدبية الأدب»، وأخذ يتطلع إلى أن يستبدل بها «سيكلوجية الأدب» و«سوسيلوجية الأدب».

والذي حدث أن الأمر لم يعد مقصوراً علي «تجريب» أداة جديدة على مادة محلية، وإنما تجاوز ذلك إلى أن أصبحت الأداة هي المتحكمة في المادة الخام. لقد بولغ في «التجريب» إلى حد أريد فيه للأدب أن يكون وثيقة «نفسية»، أو وثيقة «اجتماعية». ومعنى هذا أن النقاد تخلوا - طواعية - عن معاقلهم، وحاولوا اللحاق بمعاقل الآخرين، ورضوا أن يكونوا «صدى» بدل أن يكونوا «صوتا».

ولن أقول إن كل ضرب من ضروب استخدام مناهج علم النفس، أو مناهج علم الاجتماع، كان مضراً بالأدب، فالمحاولات ذاتها كانت متفاوتة: كانت ثمة

وما إليه

محاولات مفيدة تأخذ من هذه المناهج مالاخلاف على فائدته (وهل ثمة خلاف مثلا على أن الأدب الإبداعي «نتاج نفس»، بشرية، أو ثمة خلاف على أن الأدب ذو مغزى اجتماعي؟)، ولكن البريق أغرى مجموعات أخرى بأن تلوى عنق الأمور، وتدخل في متاهات الإشارات والرموز الجنسية، وصراع الطبقات الاجتماعية، فأصبح العمل الأدبي الإبداعي عندهم صندوقا مليئا بعقد النفس، أو ساحة تأكل فيها بعض طبقات البشر البعض الآخر.

لقد لحق بالنص الأدبي ضرر محقق من جراء المغالاة في إخضاعه لمناهج «العلوم الإنسانية»، وذلك حين قيد النظرة إليه بحدود المناهج التي يفسر بها. ولما كان «علم النفس» يبدأ من واقع النفس ليرتد إليه، «وعلم الاجتماع» يبدأ من واقع المجتمع ليرتد إليه، انحصرت النظرة إلى الأدب في كونه نابعا من الواقع، مشروطا بشروطه، ومن ثم قصرت هذه النظرة في أن تراه علي ما هو عليه باعتباره تشكيلا جماليا، ونموذجا أعلى، يصور الواقع، ويرسم له طريق المستقبل. وبذلك لم يفعل المغالون - ممن ربطوا الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع - أكثر من سجن الأدب في سجون براءة جديدة في حين أنهم كانوا يدعون أنهم جاءوا ليحرروه من سجن القديم، إذ ما الفرق - مثلا - بين الدعوة الظالمة الجائرة، في تاريخ الأدب التقليدي التي تربط الأدب (ذلك الطائر الثائر المستعصي الجميل!) بعصور السياسة، وتجعله صاعدا هابطا تبعا لصعود الحكام وهبوطهم، وبين جعله (رغم أنه!) في الدرس الحديث محكوما بحدود «النفس» وحدود «المجتمع»؟

ولا أنهم نوايا هؤلاء النقاد، وإنما أنهم همهم. لقد قصرنا في حق النص الأدبي، وسلكوا الطريق السهل في فهمه وتقدير قيمته، فما أسهل أن نقرأ نظرية نفسية أو اجتماعية (أو نقرأ عنها!) ثم نحاول تلمس مظاهرها في عمل أدبي ما، لقد قيل لنا، إن وراء غرام أبي نواس بالخمر «عقدة أوديب»، بل قيل لنا إن وراء

وما إليه

وصف امرئ القيس شعر حبيته بأنه «كقنو النخلة المتعكل» سرا متصلا بالقيمة الأسطورية للنخلة عند العرب. وما أيسر أن يقال مثل هذا القول، ولكن ما أصعب أن تظمن النفس إلى صحته، وذلك لأن توثيقه من واقع النص الوارد فيه أمر مستحيل. إنه قول يعمل علي نقل «مركز الاهتمام» من النص (وهو وثيقة أولى وتشكيل محسوس نراه ونصحه) إلى أمور وراء النص، قصارى ما يقال في صالحها أنها أمور احتمالية، وفي هذا من الإضرار بالنص الأدبي وبالنقد الأدبي ما فيه، إنه يزيد أمر النقد الأدبي صعوبة واستغلاقا، ويحول النص الأدبي - الذى هو غاية الغايات - إلى مجرد وسيلة.

ومع سرعة تطور المناهج المستحدثة فى الغرب، وسرعة تدفقها إلى وطننا العربى تفاقم الضرر بازدياد اللهث وراء كل جديد وافد من الغرب، الأمر الذى «يظهر» «الحدائة» و «التقدمية»، و«يخفى» حقيقته التى هى «التبعية»، وتحقير الذات.

والذى لم يحدث - وكان من الواجب أن يحدث - أن نفرق بين أمرين: فتتعرف على ما لدى الآخرين (كله، وبدون خوف أو تردد أو خجل) وذلك عن طريق الترجمة المقتدرة الأمينة، وأن نستفيد من هذا الذى لدى الآخرين فى حرص وحيطة وعلى نحو إيجابى يسلم بالعناصر المشتركة بين آداب الأمم، كما يسلم بالفروق الفردية العميقة بينها.

وينبغى ألا يتطرق إلى ذهن القارئ أننى أهون من شأن المناهج الأوروبية فى ذاتها، أو أقلل من فائدتها لمن ابتكرها ولل بشرية جمعاء، ولكننى أود أن أقول إننا حين استخدمنا على غير وجهها الصحيح كنا كمن «يركب فى القناة سنانا» على حد قول المتنبى. لقد تحدثت فيما مضى عن «السيكولوجى»، «والسوسولوجى»، أما «الأسلوبية» و«البنوية» فلهما قصة لا تقل غرابة، لقد فرغناهما - تقريبا - من مضمونهما المفيد حين تحول العمل الأدبى على يد الأولى إلى «إحصائيات»، وعلى

وما إليه

يد الثانية إلى «نسب وأبعاد»، وبقى جوهر هذا العمل - في غمرة هذا - مهملًا ومنسيًا، ولقد فقد الناقد «الأسلوبى» والناقد «البنىوى» بذلك مشروعية وجودهما، وذلك حين تحولوا عن مهمة الناقد الأدبى التى هى تفسير النص وبيان قيمته (مهمته كانت كذلك ولا تزال!).

ويكون الناقد الأدبى «السيكولوجى» و«السوسيولوجى» و«الأسلوبى» و«البنىوى» قد تنكب - بفعله هذا - الطريق السوى، وضرب فى الحيرة والتهيه، وما دام مستمرًا فى «استيراد» هذه المناهج (دون تمييز) وتطبيقها على النص العربى (دون تصرف) فسيجد نفسه يعانى مزيدًا من الحيرة والتهيه. وهو الآن - ونتيجة لذلك - فى مفترق الطرق، وعليه أن يختار بين أمرين: إما الإمعان فيما هو فيه، ومن ثم الإفضاء إلى مزيد من «فقدان الهوية»، وإما عرض بديل جديد فى أسلوب العمل. وأرى أن البديل الصالح المعروض أمامه الآن هو تأكيد «أدبية الأدب»:

١ - تعنى عبارة «أدبية الأدب» التسليم بأن العمل الأدبى - الجدير بهذه التسمية - من شأنه أن يكون «كلا فى ذاته» «غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه». إنه يشبه الجنين الذى يكتسب بخروجه إلى الدنيا حياة وروحًا تجعلانه ذا استقلال واكتمال وخصائص تمكنه من المضى فى حياته دون اعتماد على دم الأم، أو نفس الأم (وهذا هو معنى وجوب قطع «الحبل السرى» فورًا!) تلك مسألة جدية بالتأمل فى معنى العمل الأدبى، وحين نتأملها نجدها بديهية (وإلا فلماذا يختار الأديب بمحض إرادته وعن وعى كامل أن يجعل حدود القصيدة هى تلك، وحدود الرواية هى تلك، وحدود المسرحية هى تلك؟) ومع ذلك نجد من يتجاهل هذه البديهية، ويتناول شعر فلان (جميعًا)، أو روايات فلان (جميعًا)، بل نجد من يتناول الشعر العربى كله فى فترة معينة (هكذا)، أو الرواية كلها فى فترة معينة، وتكون النتيجة بالطبع ما هو متوقع من التبويب المتعسف والملاحظات السطحية.

وما إليه

٢ - وتعنى هذه العبارة أن المدخل الطبيعي لفحص النص الأدبي ينبغى أن يكون «أديبا» (وليس «نفسيا» أو اجتماعيا أو بنيويا أو حتى أسلوبيا)، إن العمل الأدبي الحق من شأنه - إذا وصف وصفا أميناً دقيقاً - أن يكشف عن خصائصه التركيبية، والنفسية والاجتماعية وما شئت؛ كل ذلك من داخله هو، لا بتوظيف نظريات جاهزة من خارجه.

وإذا تراكمت مثل هذه الصفات - كما ونوعاً - بفحص أعمال أدبية متنوعة شكلت ما يسمى بالتقاليد الأدبية، أو فلنكن طموحين فنقول: شكلت ما يسمى «نظرية الأدب».

٣ - وتعنى أن باب الدخول إلى العمل الإبداعي القولى (الذى هو النص الأدبي) باب لغوى بالضرورة، وذلك لأن أول ما يطالعنا من ملامح هذا المخلوق (شعراً أو قصصاً أو مسرحاً مكتوباً) إنما هو اللغة، وهذه اللغة، مفضية إلى معان وأهداف ومرام قريبة وبعيدة مختارة.

٤ - وتعنى - استنتاجاً وبتأمل ما تقدم - إفلاس صيغة «تاريخ الأدب»، التى تكس وتكسد، ولا تفضى إلى شيء، والتى تدوس - فى طريقها إلى الوصول إلى «الأفكار العامة» و «الملامح العامة» للفترات - المكونات الدقيقة الحقيقية للأدب، التى تنتهى إلى قوالب مفرغة، وصناديق ورقية (ليست حتى مزركشة) وأحكام عامة صالحة لأن تطلق على كل فترة، ومن ثم فهى ليست صالحة - حقاً - لشيء. إن التناقض الذى تقع فيه صيغة تاريخ الأدب (ويبدو أنها لا تعيه) أنها تقول بالسّمات اذينة العامة لعصر بأكمله، كالعصر الجاهلى (هكذا على اتساعه وعلى إطلاقه)، وتقول - فى الوقت ذاته - بأن كل شاعر فحل من شعرائه متفرد عمن عداه من الشعراء الفحول الذين ينتمون إلى نفس العصر ومن ثم إلى نفس السمات (وإلا فما معنى القول بأن شاعراً منهم شاعر عظيم؟).

وما إليه

٥ - وتعنى - كذلك - إفلاس الصيغة «البيوجرافية» التى تربط العمل الأدبى بحياة صاحبه ومزاجه الشخصى (على نحو ما فعل العقاد فى كتابه «ابن الرومى - حياته من شعره» - وليتأمل الجزء الأخير من العنوان)، ولقد دحض النقاد العرب القدامى أنفسهم هذه الصيغة كما دحضها النقاد الأوروبيون المحدثون.

ورغم هذا الدحض بقيت الصيغة «البيوجرافية» متسلطة إلى أقصى حد على أذهان كثير من النقاد العرب، ففتنوا بها ولقنوها الناشئة، فأصبحت مدخلا أثيرا (ولكنه مغلوط وخطر!) لفهم الشعر. وآية تمكن هذه الصيغة من النفوس أنك قد تشرح لطلاب الأدب معنى «موضوعية الأدب»، وتفيض فى هذا الشرح، حتى لتوهم أنهم فهموا عنك، واقتنعوا بقولك، ثم تفاجأ بأحدهم يتساءل فى حيرة بعد كل ذلك: «لكن، أليس الشعر صورة لحياة صاحبه؟» وأجيب عن هذا دائما بقولى نعم، الشعر صورة لحياة صاحبه، ولكن ما معنى كونه صورة؟ وما حدود تلك الحياة؟ هل الصورة تعنى الصورة المطابقة التى قد نراها فى مرآة، أو تعنى الصورة المعدلة التى قد تختلف عن «الأصل» إلى حد التناقض؟ وهل حياة الشاعر تعنى ما عاشه من قصص وأحداث، أو هى أيضا خيالاته، بل وأوهامه، مما قد يختلف عن حياته «الواقعية»، ويقف منها على النقيض؟

٦ - ويتطلب تحقيق مضمون عبارة «أدبية الأدب» أن يتمتع الناقد الأدبى بحساسية عالية فى الفقه اللغوى، وإدراك الظلال والإيحاءات، وفلسفة «التلوين» و«التكوين» وأن يكون الإنسان النشط الذى يتمتع بثقافة واسعة فى كل مجال ولكنه - فى حالة العمل - لإبداع ثقافته تعلن عن نفسها على نحو مباشر فج، وإنما تعلن عن نفسها فى صورة فهم أفضل للنص الأدبى، أو منحى أدق فى تحليله، أو تقدير أعدل له، ولا يكون ذلك الشخص المترهل الكسول الذى يواجه

وما إليه

النص بعين عمياء، وأذن صماء، مكثفياً بنثر المعانى فى الشعر، وتلخيص الأحداث فى القصص والمسرحيات، أو الهروب بعيداً إلى الملاحظات العامة المحفوظة المتوارثة، أو استظهار النظريات المستحدثة المتلاحقة وترديدها دون بصر، أو السقوط فى وهدة الغموض المطلق باسم «الحدائث».

٧ - كذلك يتطلب تحقيق معنى عبارة «أدبية الأدب» أن يؤمن النقاد بقيمة عملهم وبأصالة المادة التى يتعاملون معها (وهى الأدب الإبداعى)، فيتوازن ميزان العمل فى أيديهم ولا يحيف، ومع أن نقص الإيمان بالعمل والحيف نقيصتان من النقائص الموجودة فى كل مجال فإن ضررهما فى مجال النقد ماحق، وذلك نظراً للحساسية التى يتمتع بها هذا الفرع من فروع المعرفة، ويعنى كل ذلك الوصول إلى الحثيات الكاملة، والتعبير عنها بكل دقة ووضوح، قبل الانتقال إلى أى حكم أو تقدير. أما ما نراه من «الانحياز» و«الشللية» و«كيل المدح، أو الهجاء، فليس من «أدبية الأدب» فى شىء. وأنا أهيب بقارئى أن يكون هو نفسه متصفاً فينخل ما يقرأ تحت عنوان «النقد» وسيرى بنفسه كم منه يرعى «أدبية الأدب»؛ وكم منه يجافى ذلك، وقد يتعلل هذا النوع بثتى التعلات، من ضيق المجال، وعدم تحمل الموقف، أو يحتمى بكلمات واهنة مثل «عموماً» و«على وجه العموم»، و«بصفة عامة»، ولكن الحقيقة الباهرة تبقى، وهى أن كل تحليل نقدى لا ينهض على أصول وتقاليد أدبية ولا يتسم بالشفافية والعمق والجدية والنفاز والإنصاف، إنما هو سراب يزيد من حيرة النقد، ويؤجل اهتدائه إلى الطريق القويم.

٨ - وكذلك يتطلب تحقيق معنى عبارة «أدبية الأدب» أن يطول صبر النقاد المؤهلين المتعاونين، مبعدين عن أنفسهم شبح الملل واليأس، ومتخذين القراءة الفاحصة لقصيدة بعد قصيدة، ورواية بعد رواية، وقصة بعد قصة، ومسرحية بعد

وما إليه

مسرحة نهجا، متنقلين بين أقدم نص عرفته العربية وأحدث نص، مرسين معالم الحساسية الجديدة، في «فقه النص»، محولين الكتابة النقدية من الوصف المقتضب إلى التحليل المستقصى، ومن «التقنية» الجافة إلى «الإبداع».

ليكن التحليل النقدي - كالعامل الإبداعي - عملا له أسلوبه الخاص الذي يجعله يقرأ جيلا بعد جيل، فيخلد من أجل صفاته الإبداعية الإنشائية تلك، لا لحججه وأفكاره، ولا لأهمية العمل الذي يتناوله.

تلك أفكار تمهيدية في موضوع النقد الأدبي أحسبها لا تثير خلافا كبيرا. وأنا أطرحها أمام قارئ «العربي» عليها تلقى قبوله، فتسهم - ولو على نحو متواضع - في تحويل مسيرة هذا الفرع الحيوي من فروع الثقافة العربية من التردد إلى الإقدام، ومن الحيرة إلى اليقين، ومن مفترق الطرق إلى الطريق الهادي، الواضح، المستقيم.



إبداع في مرآة النقد

تفتتح مجلة «إبداع» في حياتنا الثقافية - مستتدة وحاسمة - كما تفتتح وردة في أوائل الربيع. وليس هذا إطراء للمجلة بمقدار ما هو وصف لشعور قارئ ظامئ في حياة ثقافية مجدبة، وقد جاء العدد الخامس من المجلة تتويجا للأعداد الأربعة السابقة «وامتدادا صاعدا» - إن جاز التعبير - للمجرى المطمئن الذي تشقه المجلة لنفسها. والعدد حافل بالمادة إلى حد «الازدحام»، وسأصف هذه المادة وصفا شكليا ثم أختار من بينها ما أفصل الكلام فيه.

في العدد استهلال في رثاء «أمل دنقل» الشهاب الذي سقط من سماء الشعر، وأنا على يقين من أن مجلة إبداع ستفرد في أعدادها المقبلة صفحات تتناول بالدرس الهادئ شعر هذا الشاعر الصلب ذي النفس العميق في تاريخ الشعر العربي الحديث: وفي العدد عشر قصائد وثلاث عشرة قصة قصيرة (منها ثلاث مترجمة)، ومسرحية واحدة مترجمة، وخمس مقالات، ثم الجزء - الذي أصبح تقليديا في المجلة - الخاص بالفنون التشكيلية، وسأستخدم تقديري الخاص في الحكم على «توازن المادة الشكلى» لهذا العدد فأقول إن المادة المترجمة (ثلاث قصص، ومسرحية ذات فصل واحد، ولكنها طويلة نسبيا، ثم إنها المسرحية الوحيدة في العدد) أخذت حيزا أكبر مما يجب، وإن المقالات (خمس مقالات) أخذت كذلك حيزا أكبر مما يجب. والسبب الذي يجعلنى أقول هذا حرصى الشديد على أن تكون «إبداع» وفيه لاسمها، وما دام المفهوم أنها تقدم الإبداع العربى للقارئ العربى، وما دمنا لم نتفق بعد - بل لم نفلح بعد - فى جعل النقد الأدبى إبداعا

وما إليه

فإن ملاحظتى تبقى، وهى أن المادة المترجمة والمقالات أخذت أكثر من الحيز الملائم. وأنا أعود فأقول إن هذه الملاحظة «شكلية» (وليست سطحية)! فهى لا تصف فى هذه المرحلة - المادة، أو تبين قيمتها، ولكنها تنظر إليها من حيث هى حيز، متوازن أو غير متوازن.

وسأسمع لنفسى أن أختار ما أتحدث عنه بشىء من التفصيل، فالاختيار هنا من بين هذه المادة الواسعة - ضرورة حتمية، وسألزم نفسى فى اختياري بالمادة «الإبداعية العربية».

إن الكاتب العربى متعطش إلى لقاء قارئه تعطش القارئ العربى للقاء كاتبه المبدع، وتحسن مجلة «إبداع» صنعا أن تكون هى الوسيلة النبيلة لهذه الغاية النبيلة. وأرجو ألا تتسرب إلى ذهن القارئ أية شبهة فى أن كلامى هذا يقلل من أهمية «الترجمات» أو «المقالات».

لقد اخترت من العدد ثلاث قصص، وثلاث قصائد أتناولها ببعض التوسع: أما القصص فهى - الفأر النرويجى - لنجيب محفوظ، - والشيطان لسليمان فياض، - والرجل بالشارب - والسيبونة لمحمد المخزنجى، وأما القصائد فهى: - الرقص الفجرى - للسيد محمد الخميسى - ومضحك الملك لفاروق شوشة، - والرحيل عن خطوط النار - لعزت الطيرى.

ينتشر الرعب فى العمارة - إثر خبر انتشار - الفأر النرويجى - كما تنتشر النار فى الهشيم، ومنذ الأجزاء المبكرة فى القصة يعمل أسلوب نجيب محفوظ، الحافل بالسخرية، والتركيز على المفارقة - عمله، وأول ركيزة تخطو عليها القصة فى هذا المجال ردالفعل الذى يقوم به السيد (أ.م) أقدم ملاك الشقق فى العمارة (ومن الواضع أنه يمثل صوت المسئول)، وذلك حين يعجب عن تساؤلات الملاك المختلطة المليئة بالرعب قائلا:

وما إليه

– على أى حال ثبت أننا لسنا وحدنا. وهذا ما أكده لى السيد المحافظ.
ويجىء الصوت الآخر، متهافتا، أو متظاهرا بالأطمئنان على غير قاعدة
اطمئنان:

– جميل أن نسمع ذلك.

لقد حشدت كل القوى، واتخذت كافة الاحتياطات، لمواجهة «العدو»، وبدأ
جدال واسع عن الأسباب التى جاءت – بالفار النرويجى – إلى البلاد «وهى
أسباب حافلة بالمعانى السياسية والاجتماعية» فرأى يحيله إلى «خلو مدن القنال
حين الهجرة، وثان يحيله إلى – نظام الحكم –، وثالث يحيله إلى – سلبات السيد
العالى –، ورابع يراه – غضبا من الله على عباده لتكرهم لهداه» وتتردد فى القصة
مصطلحات الأمس القريب التى دخلت معجم الحياة اليومية من أوسع الأبواب،
وفى مقدمتها عبارة «الأمن والأمان».

ولانكاد نتقدم فى قراءة القصة حتى يصبح «العدو على الأبواب». ومع انتشار
الخطر ينتشر الرعب وتنتشر الإشاعات، ويقيم نجيب محفوظ ركيزة مفعمة بالنقد
«الاجتماعى والسياسى، وتتلخص فى ذلك الحوار الخاطف المكثف الملئ –
بالمعنى: «ويقابلنى جار ذات يوم فى محطة الباص فيقول لى:

– سمعت من ثقة أن الفئران أهلكت قرية وزمامها بأكملها.

– لا. أثر لهذا الخبر فى الجرائد!

فحدجنى بنظرة ساخرة ولم ينبس».

فأية خسارة ذهنية وروحية يمكن أن تترتب على إخفاء الصحف للحقيقة؟
ولنلاحظ أن مركز «الثقة» انتقل من الصحف إلى شىء آخر، أو شخص آخر،
مجهول الهوية تماما.

وما إليه

وفى كل مرة يحمل صوت «السيد (أ.م) صوت المسئول تهتئة من نوع ما (أو قل تخديرا من نوع ما) فمرة يقول: «تهانى ياسادة! النشاط متقد على أكمل وجه والخسائر ضيئلة لا تذكر، ولن تتكرر بإذن الله، وسوف نصبح من أهل الخبرة فى مقاومة الفئران، وربما استعانوا بنا فى المستقبل فى أماكن أخرى والسيد المحافظ فى غاية من السعادة».

ومرة أخرى يقول:

«بشرى. خصصت فرقة من أهل الخبرة لتفقد العمائر والشقق والمحال المعرضة للخطر، وذلك دون المطالبة بأية رسوم إضافية».

كل هذا وطبول الدفاع فى وجه العدو القادم تدق، والاحتياطات تصل إلى حد أنه: «إن وجد زيتق تنفذ منه قشة أقيموا وراءه عوارض خشبية لتسده بالكامل».

وأخيرا جاء العدو من حيث لا يحتسب، سدت النوافذ الضيقة بإحكام فى حلك الليل فجاء من الباب الواسع فى وضح النار! جاء فى شخص المندوب الخبير الذى سيساعد فى درء الخطر (وهذه هى الركيزة الثالثة التى تبني عليها القصة فى تقدمها مسألة الغفلة الكاملة، ثم الصحوة الهيستيرية بعد فوات الأوان) وهو لم يجئ فى وضح النهار وفى شخصية خبير درء الخطر فحسب، وإنما جاء «بوجه قط بأنفه القصير المطموس ونظرته الزجاجية»، وجاء ممعنا فى تحويل أنظار الناس «عن الخطر» الحقيقى؛ لقد «رأى فى المطبخ نافذة صغيرة مصفحة بغشاء سلكى ذى تقوب بالغة الصغر فقال بحزم: - «أغلقوا النوافذ»، وبعد أن كشف كل شئ داخل المكان حتى رائحة الطعام بدأ فى «عمله» دون إبطاء:

«ولما اطمأن إلى نفاذ أمره راح يشم رائحة الطعام معلنا استحسانه فقلت له:

- تفضل .

وما إليه

– لا يأبى الكرامة إلا لثيم.

وعند هذا الحد تكون العقدة قد وصلت ذروتها ولا يبقى ثمة سوى لحظة التنوير» (كما يقولون) وتأتى – لحظة التنوير – فى أن هذا الذى جاء فى وضوح النهار، وليدراً الخطر، وفى شكل عدو العدو، أكل الأخضر واليابس، وكشف عن هويته أخيراً بما لا يقبل اللبس:

«وجعل يلتهم الطعام بلا حرج ولا حياء وبينهم عجيب. ومن باب الذوق غادرناه وحده. غير أننى رأيت بعد حين أن أطوف به لعله فى حاجة إلى أى شىء وفعلاً جددت له طبقاً. وفى أثناء ذلك لاحظت تغيراً مثيراً فى منظره شد إليه عينى بقوة وذهول. خيل إلى أن هيئة وجهه لم تعد تذكر بالقط ولكنها تذكر بالفأر، بل بالفأر النرويجى نفسه. ورجعت إلى زوجى ورأسى يدور. لم أصرح لها بما رأيت ولكننى طالبتها بأن تشجعه وترحب به، فغابت دقيقة ثم رجعت شاحبة اللون وحملت فى وجهى ذاهلة. ثم تمت:

– رأيت شكله وهو يأكل؟

فأحيت رأسى بالإيجاب فهمست:

– أنه لأمر مذهل يعز على التصديق».

والآن : ما هو (أو من هو) ذلك الفأر النرويجى؟ أهو الفساد؟ أهو العدو؟ أهو الفأر النرويجى الحقيقى؟ ومن هم أعوانه؟ أهم منا؟ أهم نحن جميعاً أو أنه وأنهم كل هذه الأشياء مجتمعة أو أننا ينبغى أن نقول - اختصاراً لكل ذلك – إن الفأر النرويجى هو الغفلة والتواكل، وفحص الأسباب دون القدرة على اتخاذ خطوات العلاج؟ أو أننا ينبغى أن نضرب على كل ذلك وأن نلخص المسألة فى عبارة واحدة هى أن كل واحد منا يحمل «فأره النرويجى» فى جلدته؟

وما إليه

أيا ما كان السؤال، وأيا ما كان الجواب، فإن نجيب محفوظ قد أمتعنا بقصة قصيرة جميلة بناها بلغته الصافية، وثبتها على ركائز قوية فعالة، وأقام على الركائز مواقف تشبه الحجرات والأروقة، وأحكم جوانبها، وشد زواياها، فنهضت أمامنا، بناية جميلة متينة غير قابلة للانهار.

وتبدأ قصة «الشیطان» لسليمان فياض بعبارة «من الشمال» فيرهبص ذلك باتجاهها، وتثنى بعبارة - نحو الجنوب - فيقوى هذا الإرهاص، ويصبح ممكنا بعد حيز وحيز أن نفهم - الشمال - على أنه رمز (أو معادل) التقدم - والجنوب - على أنه رمز (أو معادل) - التخلف - هذا بينما تقوم السيارة «الفورد الحمراء» بدور الوسيط الذي لن يقدر له النجاح. وابن الوطن - حسن - الذي يحمل إلى قومه حلم التقدم وشعاره: «انتهى عهد الخيال - كذا ولعلها الخيل! والبغال والجمال والحمير» ثبت أنه متفائل أكثر من اللازم، فأول ما يواجهه من رد فعل نحوه، ونحو - الفورد الحمراء - هو صراخ الصبايا «الشیطان . الشيطان».

ومعنى هذا أن رد فعل البيثة نحو «التقدم» لا يقتصر في البداية على رفض رموزه فحسب، بل إنه يتجاوز ذلك إلى رفض ابن الوطن ذاته، فهو - كذلك - «الشیطان». وليست البيثة مستعدة للمهادنة على الإطلاق في هذا الأمر، فسرعان ما تتخذ فعلا «إيجابيا» إلى أقصى حد بيد رئيس القبيلة الذي يغرس «مسلة» في كتف حسن ليخلصه من الشيطان الذي تقمص جسده، والذي بدونه لم يكن ليستطيع أن يسخر الحديد.

ولكن أحادا في البيثة هم الذين يستجيبون لنبوءة حسن؟ فأخته هند تصدقه، وتتقدم في شجاعة لتخلصه من يد رئيس القبيلة، وهي تعلن له أن أخويه «بكر وعمرو» (لاحظ الأسماء العربية الخالصة في هند، وبكر، وعمرو)

وما إليه

يصدقانه، على حين أن الأغلبية الساحقة لا تواجه حديثه عن تخلفهم وتقدم سواهم إلا بالضحك «الهستيري»:

« - أنتم أهل الكهف. أنتم أهل الكهف. الله سخر الحديد للناس خارج صحرائكم، وجعلها لهم مثل الإبل، والخيل، والحمير».

عندئذ ضحك الرجال، وضحكت النسوة، وضحك العيال، وخرج بكر مع هند بأخيه من بين الكل، وسط نوبة من الضحك «الهستيري». وهجمة التخلف لا تزال صاعدة، ولا تزال مقاومة الأحاد (حسن الصلب الوحيد وإخوته المتخاذلون من حوله) ضعيفة إلى أقصى حد، وهذه الهجمة تتجمع مستهدفة هذه المرة كي حسن، وتحطيم الشيطان الأحمر»، وذلك لتستأصل رموز التقدم من جذورها. وتكون النتيجة بالفعل كيه، وتحطيم الفورد الحمراء تحطيماً كاملاً وذلك استجابة لصرخة رئيس القبيلة: «دمروه يارجال» وقد انهارت المحاولة التي قام بها حسن بانهياء هذا المارد: «أيقنوا أنهم سيروه (كذا وهي بالتأكيد خطأ مطبعي - وأخطاء المطبعة ليست قليلة أبداً في هذا العدد) في الصباح حديداً ككل حديد، لا يقدر على السير، وراحوا يتحدثون عن رائحة القوائم الكريهة للشيطان الأحمر واقترب بكر من الرئيس وقال:

- كويناه، وحررناه من شيطانه.

قال الرئيس مؤكدا:

- لن يعود إلي أبداً هذا الشيطان. فقد قتلناه الساعة. ألاتشم رائحة موته.؟».

من الواضح أن كلا من قصتي «الفأر النرويجي» و «الشيطان» تتجه - على الرغم من اختلاف المنبع واختلاف الرؤية - إلى تحقيق غاية واحدة، هي الكشف عن الحالة الآسنة التي يعيشها إنسان العصر في تلك المنطقة من عالمنا، وحالة

وما إليه

«الترقب» التي تسيطر على الجو هناك هي الوجه الآخر لحالة «التربص» التي تسيطر على الجو هنا، ولكن تبقى لنجيب محفوظ روحه الساخرة التي تتغلغل عميقا في الحديث، والشخصية، والموقف، علي حين تبقى لسليمان فياض روحه الحزين التي تحن إلي التوحد مع «الجماعات» توحدًا يبلغ في التعاطف معها أحيانا حد الغضب عليها.

أما قصة – الرجل بالشارب والبيسونة – لمحمد المخزنجي فإن عنوانها الذي يتذبذب على حافة العامية – قد يجعل البعض يعبرها، ولكن «نظرة ثانية» إليها تكشف عن عمقها، وحفولها باللمسات الإنسانية التي هي روح كل عمل فني ذي قيمة. وثمة شيء آخر قد يثبط القارئ هنا، وهو أن اللغة – منذ السطور الأولى، تجابهك بما قد يجعلك مضطربا، وانظر – مثلا – إلى ترتيب العبارة التالية، وبخاصة موضع الجملة المعترضة «بهدهوء وحرص – حتى إنني لمحتها صدقة – تسلت اليد النحيفة قادمة من ورائي وأنا واقف أمام المبولة» ولكننا ينبغي أن نمضى لنرى كيف تتسلل القصة ذاتها إلى نفوسنا.

إن حرص الخادم – الذي يبلغ حد الجنون – على أن يضع للراوى فى دورة المياه طبقا به منديل ورقى يثير أعصاب الراوى فيدخل معركة يستخدم فيها رجله مع الطبق، ومع يد الخادم، شاعرا أنه وصل إلى الحد الذى يكره فيه هذا الخادم إلى درجة الحقد، ولكنه حين يفارق «بيت الراحة» تبدو الأمور فى ضوء جديد، فيحس أنه يرى فى الخادم صورة نفسه، ويخرج باحثا عن مرآة يرى فيها وجهه.

على أن رواية المسألة على هذا النحو لا تكشف عن «الحجم المعنوى» لهذه القصة؛ فثمة الأسلوب «الاقتصادى» الذى يلفت النظر، وثمة المحاولة الثابتة لتوحيد الهوية بين الراوى والخادم، والتي تنسج بعناية من خلال «التضاد» الواضح فى البداية، والذى يتحول فجأة – على نحو مقنع – إلى «توحد» فى النهاية.

وما إليه

إن الأثر الذي تركه هذه القصة في نفس القارئ أثر متعدد الزوايا، وقد يجد هذا القارئ نفسه راغبا في طرح الأمر برمته قائلًا لنفسه إنها ليست أكثر من مجرد قصة زائر لدورة مياه يتبعه خادم لحوح يفسد عليه أمره، لكن القصة تعود فتلح عليه بمعان جديدة: من هذه المعانى، إن «الاحتباس» اطرده صاعداً مع غضب الراوى ورفضه لالحاح الخادم، فلما جاء الخلاص بدأ وجه الخادم وسمته فى ضوء جديد، ومنها أن نجاح هذه اليد المتسللة فى ترك الطبق الذى يحمل المنديل الورقى، وذلك على الرغم من كل الرفض والصد والمقاومة التى يقوم بها الراوى، جعل الطريق ممهداً لقبول التحول الحادث فى نهاية القصة دون شعور بالافتعال، ومنها أن استبدال «التوحد فى الهوية» بالحنق والغضب قد نقل القصة من نطاق الشعور البشرى القائم على رد الفعل المحدود إلى أفق إنسانى أرحب، ومنها - أخيراً - أن الرعب الذى أصاب الراوى فى نهاية المطاف لا يتصل بحنقه على الخادم الذى نشأ فى بداية هذا المطاف بمقدار ما يتصل بالرعب العام من أننا مقدمون جميعاً على جالة تحول فيها إلى تلك الحالة التابعة (الخادم) الاستهلاكية (الطبق والمنديل الورقى) «السياحية». لقد تحول الغضب البشرى إلى تعاطف بشرى، والتقت ناحيتا الضعف الإنسانى فى إطار واحد (الإنسان ينظر فى مرآة)، وقد تم ذلك فى نعومة بالغة تعادل النعومة التى كانت تتسلل بها تلك اليد اللحوح الضعيفة المرنة. هكذا يكتب محمد المخزنجى، وكتابته - كما هو واضح - ذات طابع خاص:

«استدرت فى ومضة خاطفه مغتازا، ساديا كما لم أتصور نفسى أبدا، ودست هذه اليد.

أحسست بحراك اليد، اللين المخنوق، تحت حدائى، فماقشعر جلدى، وارتجفت، عندها تمكنت هذه اليد من الفرار، وتركت طبق المثلث الصغير.

وما إليه

بغیظ ، ونفاد صبر — كأننى أبارى كائنا أبكم غیر بشرى — طوحت ساقى ،
وركلت بالحذاء ذلك الطباق المثلث البغیض ، فطار خارجا من تحت عقب الباب .
وكننت أنتظر عودة هذه الید .

عادت الید أشد حذرا ، وأكثر إلحاحا وبلادة ، أدوس ، فتراوغ ، أصيدها ،
تهرب ، وتمكننت أخیرا بحركة بارعة اللجاجة - من وضع الطباق وفرت خارجة .
وسئمت الأمر كله . هل أقول إن هذه القصص الثلاث التى عرضتها تصب فى
بحر واحد فى نهاية المطاف ، وتكشف عن زاوية أو أخرى من زوايا التخلف الذى
نعانيه وتستخدم الوسيلة الخاصة الشبيهة ببصمات أصابع صاحبها فى كل حالة؟

تكون قصيدة «الرقص العجری» للسید محمد الخمیسی من ثلاثة مقاطع ، تصنع
دائرة منطقية سببية ، أولها مقدمة ، والثانى صلب والثالث خاتمة . وليس من
الضرورى أن تكون الدائرة المنطقية دائما محكمة ، وبخاصة فى ضوء روح تلك
القصيدة التى تنهض على قاعدة تحرر الروح البشرى من كل قاعدة ، ولكن الشاعر
استطاع أن يصنع - حتى فى ظل هذه الدائرة المنطقية - بل وبرغمها - قصيدة
ساخرة .

إن الرقص العجری الذى تصوره القصيدة هو المعادل القولى لتحرير الروح من
القيود: (الحرية) على حين أن الرقص - الرسمى - أو القاعدى أو ما شئت من
أسماء هو المعادل لتكبيل الروح بالقيود: (العبودية) ، ومن ناحية أخرى يقف
السيف المكسور أو المفلول (الخشبي) فيها معادلا لوسيلة الشاعر (الشعر إذا رسمت
له غايته وقتنت) - والقصيدة ترمى بنفسها - منذ سطورها الأولى - فى حميا
التحرر ، دونما حيدة على الإطلاق :

وأنا

وما إليه

حتى إن عائق مقبض سيف خشبي كفى
لا أملك إلا أن يسرقني السيف
لا أعرف هذا اللعب الزيف
فالحلبة عندي رومانية
...
أن تجرح خصمك لا يكفي بل
لعب حتى الموت

ولأن الشاعر يدرك مدى الخطر الكامن في الأداة (السيف المكسور الشعري)
واحتمالات هذا الخطر، يرسم في المقطع الثاني جوا من «التخاذل المفتعل» الذي
يحمل من السخرية قدرا كبيرا يجعله يشي — في النهاية — بالإصرار أكثر مما يشي
بالتخاذل:

لا تدعوني أندمج مع الرقص الفجري
ردوا خطوتي النافرة
لأرض الحلبة
لا تدعوني أحدث جلبة
لا تدعوني أرفع صوتي
أكثر مما هو مسموح

لا تدعوا العصفور الساكن قفص الصدر يبوح.

ويظل الوعي الشعري في القصيدة يعمل في ناحيتين: إدراك الخطر المائل في
ناحية، وعدم رؤية بديل لخوض هذا الخطر في ناحية أخرى. ولهذا قلت إن

ومبا إليه

«التردد» الكائن في المقطع الثاني (صلب القصيدة) هو «تخاذل مفتعل»، وآية ذلك أن المقطع الثالث (ختام القصيدة) يصور النهاية المبنية على السلوك المطابق لما يمليه تحرر الروح على أنها نهاية طبيعية ^{تمتدى سور الأزلية} لا تخضع للاختيار بين البدائل، وكل ما يطمع فيه الشاعر هو أن تحصل روحه الجامحة على شيء من المعذرة، وشيء من الرثاء:

فإذا ما حوم طير الرخ على

أسوار حديقتنا البلهاء

واختلطت أوراق النرجس

بعيون البوم الشوهاء

واحتاج الموقف منكم

بعض رياء

وسقطت جريحا

خلف جدار الصميت المخنوق الأصداء

أتخط

داخل مصباحي المرصود

فبحق الخبز المغموس بملح الصبر

لا تلووا عنى الأعناق

أعطوا للقلب النافر

بعض العذر

وما إليه

ولتخرج نظرتكم

حاملة

بعض

رثاء

إنها الحرية المفعمة بإيتاع الحياة الفطرى (ولا أقول البدائى) هى تلك التى تنبتق عافية كالنبع، وحرارة كالدّم، من خلال تلك القصيدة، كلمات وعبارات، ومقاطع، وموسيقى وإيقاعا، وجوا، وإيحاءات.

وهذا المعنى الفطرى نفسه هو الذى تصوره «قصيدة مضحك الملك» لفاروق شوشة، ولكن من جانب آخر، فى قصيدة «مضحك الملك» يلعب النفاق الدور الذى يلعبه السيف الخشبى، والشعر الكاذب، والرقص الرسمى - فى قصيدة «الرقص العجبرى»؛ فهذه الأمور جميعاً هى مكبلات الحرية. وهذا هو صوت النفاق يمشى على رجلين (أو بالأحرى يركع على ركبتيين):

«يا سيدى

ما أجملك !

ما أعدلك !

لولاك ما دار الفلك

ولا انتهى التاريخ من بلادنا ، بلا جدال

ألست أشجع الرجال،

والظاهر النقى فى مهابة الملك؟!!

وما إليه

ودورة النفاق - كما تصورهما قصيدة «مضحك الملك» - كدورة الميكروب؛ حلقة مفرغة، مضحك ملك في مجلس السمر، يمثل الدورة الوسطى لميكروب النفاق، وراءه جيش من المنافقين الصغار الذين ينظرون إليه في إعجاب يجعل قامته الراكعة تتورم كبرياء، فيمارس الدور العكسي معمقا بذلك صورة الزيف:

فيستحيل شاعر الربابة

في سمته المنفوخ

ربا يجالس المسوخ

والقامة التي تعودت صنوف الانحناء

انتصبت فارعة تهتز كبرياء

وتستدير في شموخ

لتمنح الصغار لفتة أو لفتتين

وينتهى الكلام.

وتكون المفاجأة في هذه «الدورة الميكروبية» أن رأس هذه الدورة لم يكن - بدوره - سوى مضحك آخر. وإذا تكشف القصيدة عن ذلك تكون قد وصلت إلى نوع خاص بها من «لحظة التنوير» يلقي الضوء باهرا على المأساة التي تمتد شعابها في المجتمع سادة الطريق، ومعوقة مجرى الحرية والتطور. وهي سلسلة معلونة، مسلحة بأخبث ما يمكن أن يحمل البشر من فن الخيل.

ونلاحظ أن القصيدة انتهت بتعرية دورة النفاق، مبرزة المعنى الساخر المأساوي

في «دورة ميكروبية» واحدة، ومعبرة عن الموعظة الواضحة لمن يريد أن يتعظ:

«أفق

فإن من ظنته الملك

قد كان يوماً مضحك الملك

فهل وعيت مقتلك؟»

ولكنها لم تقطع - وكيف تقطع؟! - بأن الموعظة ستأتى بنتيجة مرجوة، فى هذه الحالة أو فى حالات أخرى. وهذا يعنى أن احتمالات استمرار دورة النفاق، فى كافة أشكالها وأحجامها، احتمال قائم، ومن ثم فإن جهداً مستمراً هائلاً ينبغى أن يحشد بصورة متجددة لوضع هذا الميكروب دائماً تحت المجهر الكاشف.

وإذا كانت قصيدتا - الرقص الفجرى - ومضحك الملك - قد تناولتا الحرية من طريقين فإن قصيدة «الرحيل عن خطوط النار» تناولها من طريق ثالث. ويحمل عنوانها معنى مباشراً، وهى مهداة كذلك - بصورة مباشرة - إلى أبطال فلسطين، ولكن الرمز الشعري يلعب فيها دوراً حراً ماهراً. تتكون القصيدة من أربع لقطات، تعيد اللقطة الأولى منها ذكرى رحيل قريب، ودع فيه النساء والأطفال المقاتلين الراحلين عن خط النار، وتنقل اللقطة ما تناقلته الصحف آنذاك، مرددة الشعارات ذاتها فى نغم شعري جهير:

وظفلك الصغير بين ثلة الرفاق

فوق العربة

يطوف زائع العينين، يمسح الوجوه

بالبراءة المغتصبة

كان جموع من يودعون يهتفون

وما إليه

ويصرخون في جنون

إلى اللقاء عائدون

إلى اللقاء عائدون

ولو أن القصيدة جرت على هذا المستوى من الأداء لانتهدت دون أن تلفت نظر القارئ، ولكنها - ابتداء من اللقطة الثانية - تنحو نحو لافتا للنظر، وذلك بالعثور على «لازمة» فنية، واستخدامها بمهارة، وهي «لازمة» الأصبع التي ستصبح - منذ الآن وحتى نهاية القصيدة - السدى واللحمة التي يشد عليهما نسيج القصيدة.

في اللقطة الثانية تتخلى الأصبع السبابة عن الزناد لتنضم إلي الأصبع الوسطى راسمة علامة النصر. ونحن لا ندري فيها للوهلة الأولى هل ننحاز إلى النصر الفعلي (الأصبع تعمل على الزناد) أو إلى النصر «الدعائي» (الأصبع ترسم علامة النصر)، ولكن اللقطة الثالثة لا تدع في النفس أدنى شك في أن فراق الزناد هو فراق الزناد:

أمد أصبعي السبابة

أضغط فوق قمة المفتاح

أقفل الجهاز

تعود أصبعي المهانة . . إلى اليد المهانة

ويختفى خلف اليدين

وجهي الجبان

وجهي المدان

وتكون النتيجة الطبيعية لخمود الروح القتالية وصعود الروح الدعائية أن الأصبع

وما إليه

تدرج هاوية من الزناد، إلى رسم علامة النصر، إلى توجيه مفتاح جهاز الراديو، إلى الضغط على - رشاش - زجاجة البرفان (وانظر معنى الخط المتهاوى من «الإنتاج» إلى «الاستهلاك»).

فى مفتاح اللقطة الأخيرة، يصل استخدام رمز الإصبع مداه نحو القاع، ولكن نهايتها تعلن عن رد مفاجئ يضع - الفعل الشعرى - كله مرة أخرى فى مفترق طرق. إن الاسترخاء الترفيهى لم يأت بعد بتيجته، ولا تزال الروح المتوفزة الراضة تقاوم:

فى الحجرة المجاورة

تضغط زوجتى على زجاجة «البرفان»

بالأصبع الإبهام

تعطر القميص فى انتظار لحظة الغرام

يا زوجتى .. يا حبى النقى

لا تقبلى إلى

سئمت كل شى

كرهت كل شى

فقدت كل شى

خسرت كل شى

لا تقبلى إلى

لا تقبلى إلى

وما إليه

هكذا ينهض «التحرر» والحرية» في القصائد الثلاث مطلبا عزيزا جوهريا، هو «لب الحياة»، وهو الشكل والمضمون (يلاحظ أنها ثلاثتها عبرت في قالب الشعر الحر)، وهو شيء يشمل حرية الجوارح («الرقص الفجري») وحرية السلوك («مضحك الملك») وحرية الفعل والمصير – الرحيل عن خطوط النار – .

لقد كنت في صباى المبكر أضيّق بقصيدة قصيرة لمطران يقول فيها:

حييت خير تحية يا أخت شمس البرية

حييت يا حرية الشمس للأبدان

وأنت للأوطان كالشمس يا حرية

وكان مصدر ضيقى أنها كانت «نصا مدرسيا» وكنت أقول لنفسى: ما هذه

المبالغة الغريبة التي تقرن الحرية بالشمس؟

ولكننى - وقد تقلبت بي الأيام – أدرك الآن أن الحرية – بمعناها الكلى

الصحيح – هى الحياة ذاتها . وقد جاء العدد الخامس من «إبداع» مؤكدا لى ما

أدرك، لقد شغلت هذه القضية الأقلام المبدعة في هذا العدد على نحو مطلق. ولا

شك أننا بإعادة النظر فى نصوص العدد وقصصه وقصائده، ما فصلت فيه القول،

وما ضاق عنه المقام، يمكن أن ندرك الخيط الدقيق الذى ينتظمها، وهو خيط يعلن

عن نفسه فى وضوح بأن الحياة هى: «الحرية» ، كل الحرية، ولا شيء غير الحرية!!



المحتويات

الموضوع	الصفحة
بين يدي هذا الكتاب: د . محمد حماسة عبد اللطيف .	٣ - ٢٠
الفصل الأول: منهجى فى قراءة الشعر العربى .	٢٣ - ٢٩
صراع مع الطبيعة أو صراع مع الفن .	٣٠ - ٤٧
العقاد والشعر: النظرية والتطبيق .	٤٨ - ٦٧
لغة من دم العاشقين .	٦٨ - ٧٣
أحد عشر كوكبا .	٧٤ - ٧٧
الشعر والنقد .	٧٨ - ٨٩
صورة الشعر العربى فى قرن من الزمان .	٩٠ - ٩٧
الفصل الثانى: منهجى فى قراءة الرواية .	٩٩
نحو منهج فى قراءة نجيب محفوظ .	١٠١ - ١٠٨
النص المحفوظى: نظرة من قريب .	١٠٩ - ١٣٢
نجيب محفوظ والنقد الأدبى .	١٣٣ - ١٤٥
أسلوب تيار الوعى فى روايات نجيب محفوظ .	١٤٦ - ١٥٣
الفصل الثالث: فى نقد النقد .	١٥٥
المرايا المحدبة من النبوية إلى التفكيك .	١٥٧ - ١٦٩
قراءة نقدية فى كتاب .	١٧٠ - ١٧٦

١٦٩ - ١٧٧	النقد والحداثة .
٢٠٤ - ١٧٩	بناء الرواية .
٢٢٢ - ٢٠٥	أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث .
٢٣٨ - ٢٢٣	الصوت المنفرد .
٢٣٩	الفصل الرابع : وما إليه .
٢٤٩ - ٢٤١	حرية الإبداع وحرية التلقى .
٢٥٧ - ٢٥٠	من مشكلات الحداثة .
٢٦٦ - ٢٥٨	الناقد العربى الحديث فى مفترق طرق .
٢٨٤ - ٢٦٧	إبداع فى مرآة النقد .

مندی سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://twitter.com/SourAlAzbakya>

